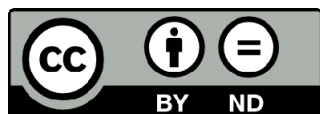




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El coloquio de los textos: E.T.A. Hoffmann y la literatura española del siglo de oro

Teresa Vinardell i Puig



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- SenseObraDerivada 4.0.
Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - SinObraDerivada 4.0.
España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0.
Spain License.

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Programa de doctorat

Aspectes socials i culturals de la literatura en llengua anglesa i alemanya. Segona Guerra Mundial.

Bienni 1987-1989



**EL COLOQUIO DE LOS TEXTOS
E.T.A. HOFFMANN Y LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO**



Per optar al títol de Doctora en Filologia Alemanya

TERESA VINARDELL i PUIG

Directora de Tesi:

Dra. MARISA SIGUAN i BOEHMER



A Ludwig von Fastenbelts, el Hombre Bala

Die *bescheidene* Aufgabe des Dichters ist am Ende vielleicht die wichtigste: das *Weitertragen des Gelesenen*.

ELIAS CANETTI

Die Aufnahmefähigkeit des produktiven Menschen ist gering. Der lesende Dichter macht sich verdächtig.

KARL KRAUS

ÍNDICE	
Prólogo	9
I. El primer romanticismo y la tradición literaria	17
II. Nuevos hábitos de lectura y sus consecuencias	39
III. El lector enemigo. Calderón como personaje literario	65
IV. El lector aliado	87
1. La continuación . <i>El coloquio de los perros</i> y <i>Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza</i>	89
2. La alusión. <i>Der goldne Topf</i> y <i>El Licenciado Vidriera</i>	122
V. El autor como lector	159
1. Del copista al epígono	161
a) El copista como segundo autor	161
b) El deseo de inmediatez y sus paradojas	172
c) Percibir desde lo leído	183
d) La epigonalidad como amenaza. El humor como antídoto	193
2. La novela que salva	239
a) El peso de la tradición	239
b) El cuerpo marcado	244
c) La escritura verdadera	273
VI. Conclusiones	307
Selección bibliográfica	321

PRÓLOGO

Quizá no tenga nada de extraño que los filólogos que provenimos de un ámbito cultural distinto a aquél al que nos dedicamos profesionalmente, nos sintamos interesados por casos inversos al nuestro, es decir por aquellos autores que, siendo extranjeros, en algún momento de su vida se han acercado a nuestra tradición, embebida a su vez de otras tradiciones. El presente trabajo me ha obligado a reflexionar sobre la tradición propia y la ajena, sobre sus implicaciones, pero especialmente sobre su falta de linealidad y, por ende, sobre la dificultad que entraña la disección de los nudos que enlazan las distintas tradiciones entre sí. Mi objetivo ha sido valorar bajo un doble prisma cómo utiliza E.T.A. Hoffmann conscientemente su "*pensum*" de lecturas de Cervantes y Calderón, por un lado, para construir su propia obra y, por otro, para articular su relación con el lector.

Este estudio parte de la constatación de que en las obras de E.T.A. Hoffmann hay un interés explícito por establecer algún tipo de relación con otros autores o textos: aparecen con frecuencia títulos de libros o nombres de escritores, y se tiene la impresión de que Hoffmann pretende así situarse dentro de un determinado canon. ¿De dónde surge este canon y qué provoca su existencia? Ésa es la pregunta que presupone el primero de los dos capítulos introductorios.

La necesidad de erigir un nuevo canon literario la empieza a formular ya el *Sturm und Drang*, pero es el primer romanticismo el que pone más empeño en realizar dicha tarea: los autores del llamado círculo de Jena perciben las limitaciones que presenta el discurso racionalista a ultranza para dilucidar las nociones de mundo y de sujeto, y son también esos jóvenes intelectuales quienes, a través de sus lecturas y de su notable actividad como traductores, topan con obras

del pasado que parecen intuir o incluso superar dichas limitaciones. Poco a poco va imponiéndose la idea de que el único lenguaje capaz de hacer realidad lo que la razón sólo puede llegar a formular es el lenguaje poético. De ahí, pues, la necesidad de construir una línea de tradición literaria a la que remitirse, es decir, la necesidad de escoger una serie de ancestros que reflejen la evolución del espíritu humano en relación consigo mismo y con el mundo circundante.

La revaloración de escritores como Cervantes o Calderón en Alemania se produce en un momento histórico en el que lectura y escritura han sufrido cambios fundamentales. De una lectura intensiva y reiterada de unas pocas obras escogidas, se ha pasado a leer una sola vez muchos más libros. Las comparaciones que permite el mayor número de lecturas modifican el concepto heredado de autoridad, y esto, a su vez, implica nuevas relaciones entre autores y lectores. La hermenéutica romántica surge de ese nuevo estado de cosas y lo refleja en su parte teórica. Esta teoría de la interpretación reconoce la creatividad de quien lee, es decir, la participación activa de éste en el sentido de un texto. Las reflexiones sobre lectura e interpretación aparecen al hilo de las traducciones realizadas por autores como F. Schleiermacher, A.W. Schlegel, L. Tieck y otros, e influyen a su vez en gran medida en el pensamiento estético del romanticismo temprano, para el cual toda poesía es traducción. Esta ecuación no se refiere tan sólo a que toda obra con pretensiones literarias intente traducir a lenguaje vivencias o sentimientos, expresa también la certeza de que esa pretensión no puede ser realizada sin que el poeta se remita a lo leído, a aquellos textos que le ofrecen un acervo de temas e imágenes cargados de sentido, listos para ser revisitados. Es por ello, pues, que escribir siempre es, al menos en parte, leer y recrear lo leído, o dicho de otro modo, que dedicarse a la literatura siempre implica leer y trasladar las lecturas de uno a un espacio creado por la letra en el que la propia creatividad pueda desplegarse. Esta

reflexión conlleva otra: ¿a qué textos se remiten los poetas y, en consecuencia, los lectores de éstos? El romanticismo responde a esta cuestión instaurando un nuevo canon de lecturas a las que el atributo "romántico" pretende otorgar validez universal. Que el *Quijote* ocupe un lugar de honor dentro de ese canon no es nada casual: la obra más influyente de Cervantes tiene como tema la relación entre leer y vivir; su personaje principal, don Quijote, es un lector absorbido tanto por sus libros de caballerías como por la transformación que sufren sus propias aventuras, que acaban por convertirse en lectura para otros. No contento con eso, Cervantes da voz propia a quien narra las andanzas de don Quijote y Sancho: el narrador afirma ser un lector de crónicas que reconstruye escritos ajenos.

El segundo capítulo se ocupa someramente de un fenómeno que ya he apuntado antes: el cambio de hábitos de lectura en el siglo XVIII. Los conocimientos adquiridos a través de la lectura adquieren cada vez mayor prestigio, y no sólo porque estados como el prusiano requieran ciudadanos mejor preparados para poder delegar en ellos el peso de la creciente burocracia. La Ilustración ha regalado a sus hijos más confianza en sí mismos, de modo que éstos no aceptan con la facilidad de antaño la autoridad de la letra impresa por el mero hecho de serlo y se reservan la posibilidad de emitir juicios, surgidos a partir de la lectura comparativa de muchos textos. La voracidad lectora del público dieciochesco da pie a que muchos escritores se profesionalicen en mayor o menor medida y compitan entre sí para alcanzar el favor de aquél.

Las consecuencias de estos cambios son previsibles: las relaciones entre quienes escriben y quienes leen se enrarecen a causa de la dependencia de los primeros respecto a los segundos. Al transferirse al ámbito artístico una noción de verdad que antes pertenecía en exclusiva a la religión, la ciencia o la filosofía, esta

dependencia se hace más penosa, puesto que no se percibe tan sólo como una cuestión económica. El romanticismo ha reclamado funciones epistemológicas para el arte en general y la literatura en particular, animando así al escritor a que valore la singularidad de su propia obra. Se comprende, pues, que cuando éste la encuentra rebajada a la categoría de mercancía intercambiable, busque la manera de poner en su sitio a sus irreverentes lectores.

Después de los dos capítulos introductorios sobre el trasfondo histórico y estético de la obra hoffmanniana, el tercer capítulo pretende ser una muestra de la correosa relación entre dicho autor y su público. Hoffmann inventa una anécdota mixtificadora sobre Calderón y acaricia la idea de publicarla junto con otras igualmente falsas. Su proyecto, aun estando apenas esbozado, implica que algunos de quienes le lean quedarán excluidos del juego que Hoffmann propone: falsificar a sabiendas la biografía de ciertos personajes históricos (entre ellos, Calderón). Dicha exclusión se producirá cuando los lectores acepten lo escrito por Hoffmann sin percibir que éste les lleva por un atajo que conduce de la historia a la ficción.

A partir del cuarto capítulo, más que buscar cómo interpreta Hoffmann los textos de Cervantes y de Calderón, se busca dilucidar cuándo recurre Hoffmann a ellos, en qué tesitura se encuentra como escritor cuando decide inscribirse en la ecléctica tradición que incluye a ambos autores españoles. Resulta evidente que dicha decisión está motivada entre otras cosas por el deseo de relacionarse con sus propios lectores de un modo positivo, en el que el bagaje de lecturas comunes a quien lee y a quien escribe sirva de nexo entre ambos. Pero una cosa es la lectura, y otra, mucho más compleja, la reelaboración que pretende engarzar lo leído en un universo de creación propia. La lectura viene determinada por el horizonte de

expectativas epocal y de cada individuo. Desde dicho horizonte se vislumbran los puntos de indeterminación que dan ambigüedad a un texto y hacen de él literatura. Interpretar esa ambigüedad no significa hallar detrás de lo escrito su sentido oculto como quien encuentra algo preexistente: se trata de un proceso inherente a la lectura, mediante el cual el texto es actualizado. Por ello lectura e interpretación no pueden perder jamás de vista el texto. Tampoco a quien escribe algo a partir de una obra ajena le es posible prescindir de su propia circunstancia, pero sí puede descontextualizar a sabiendas lo leído con anterioridad y utilizarlo a placer. El cuarto capítulo, pues, se ocupa de por qué recupera Hoffmann algunos personajes o motivos cervantinos y de cómo los incluye en obras suyas como *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* o *Der goldne Topf*. La primera de éstas es una continuación "sui generis" de una de las *Novelas ejemplares*, *El coloquio de los perros*. La peculiaridad de la continuación hoffmanniana reside en que el autor ha dotado a su protagonista, el perro Berganza, de una longevidad sin precedentes, que le permite utilizar en sus aventuras más recientes, situadas a principios del siglo XIX, la experiencia ganada siglos atrás, en tiempos de Cervantes. Así pues, algunos episodios nuevos se empalman con otros antiguos. La continuación determina la genealogía del protagonista y también el uso de la forma dialogada, aunque en la obra de Cervantes son dos perros quienes conversan, mientras que en la de Hoffmann charlan un hombre - el narrador - y un perro. Este cambio respecto a la novela cervantina permite a Hoffmann enfatizar la idea de la transmisión: el narrador de *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* se encuentra una noche por casualidad al perro en un parque y, cuando el animal le revela su identidad, resulta que el paseante le conocía ya a través de sus lecturas. Cuando el narrador se decida a poner por escrito la insólita conversación en la que ha participado, tal como le encarga el can, dará al lector la

oportunidad de documentarse sobre los antecedentes de Berganza: una nota a pie de página indica el título de la versión alemana de las *Novelas ejemplares*.

La conexión de *Der goldne Topf* con *El Licenciado Vidriera* no es tan explícita como la *continuatio* de *El coloquio de los perros*: el protagonista del *Fantasiestück* se limita a mencionar en una sola ocasión a un hombre que creía ser de vidrio. Sin embargo, conociendo el referente aludido, es posible reseguir en *Der goldne Topf* algunos paralelismos con la novela de Cervantes, en especial en lo que se refiere a la noción de transparencia. La locura del Licenciado Vidriera afecta a éste no sólo en su modo de estar en el mundo - como es sabido, al joven le aterra la idea de hacerse añicos -, sino también en su manera de percibirlo, que gana en perspicacia y agudeza, como si todo se hubiera vuelto de cristal, tal como él cree de sí mismo. Ante los ojos enamorados de Anselmus, también la naturaleza y los signos se tornan transparentes, y será esta visión penetrante en extremo lo que convierta al joven primero en copista de un singular archivo y luego en poeta. La mirada poética es para Hoffmann la que es capaz de atravesar la apariencia opaca de las cosas, y el talento de quien escribe se cifra en la capacidad de transmitir con viveza esa nueva visión del mundo.

La comparación del *Licenciado Vidriera* con *Der goldne Topf* pondrá de manifiesto que, lo que de entrada parecía tan sólo una fuente de similitudes en el plano argumental, tiene en realidad importantísimos efectos metaliterarios: la figura del narrador, quien a partir de cierto punto se ve incapaz de seguir contando la historia de Anselmus, abre la reflexión sobre la distancia que impone de por sí el hecho de narrar. Poco a poco van perfilándose ciertas contradicciones entre el ideal poético de Hoffmann, que es precisamente un ideal de inmediatez y de transparencia, y la agudísima conciencia que este autor tiene de formar parte de una línea de transmisión. De ello se ocupa el último capítulo.

La tradición vista como árbol genealógico y, a la vez, como lastre que coarta la propia originalidad: los escritos de Hoffmann se arquean entre estos dos polos. De ahí que este autor diga en numerosas ocasiones que el aprendiz de artista debe ejercitarse copiando obras de sus maestros y que sólo esta práctica, si se hace con la necesaria reverencia, garantiza conocimientos profundos y fructíferos. Sin embargo, Hoffmann es consciente también de la sombra que arroja la copia cuando ésta supone ceñirse de modo demasiado servil a lo hecho ya por otros: el gemelo fingido del copista es el epígono. Ante el ahogo que provoca el peso de la herencia, Hoffmann reacciona con ingenio, dando relieve en su obra a aquellos recursos sugestivos que borren las trazas de esa tarea mediadora inherente a toda escritura: no es raro en el autor alemán el uso de la primera persona y de formas autobiográficas que, a cambio de renunciar hasta cierto punto a la distancia histórica, reflejan las vivencias de modo más intenso. No obstante, Hoffmann multiplica a menudo en sus textos la voz narradora cuando, por ejemplo, incluye en ellos prólogos de editores ficticios o cuando pretende insertar escritos ajenos en los suyos. Todo ello son estratagemas con una doble finalidad: además de hacer más creíbles esas formas autobiográficas, la multiplicación del narrador hace patente el vínculo entre la vivencia más subjetiva y la acción de recontarla. En ese sentido es enorme la importancia de Cide Hamete Benengeli y el llamado "segundo autor" del *Quijote* en obras como *Der goldne Topf* o sobre todo *Prinzessin Brambilla*, puesto que la irrupción de un narrador remitiéndose a sus fuentes, además de enriquecer la figura de quien narra convirtiéndola en un personaje, distancia al lector respecto de lo narrado y da forma a la idea de transmisión. En el último apartado se rastrea la presencia de ese planteamiento metaliterario en la primera novela que Hoffmann publicó, *Die Elixiere des Teufels*, en la que puede apreciarse

también el uso que Hoffmann hace de un motivo tomado del drama calderoniano *La devoción de la Cruz*.

La edición de las obras de E.T.A. Hoffmann citada en este trabajo es la que realizaron en su día Walter Müller-Seidel, Wolfgang Kron, Wulf Segebrecht y Friedrich Schnapp para la editorial Winkler. Dado que los distintos tomos de dicha edición no están numerados, la referencia exacta de las citas se ha incluido en el texto mediante siglas y el número de página entre paréntesis. He seguido el mismo procedimiento para los fragmentos sacados de los diarios y la correspondencia hoffmanniana que editaron Hans von Müller y Friedrich Schnapp, y también para los testimonios recogidos en el volumen *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*.

Finalmente quisiera dar las gracias de todo corazón a mi familia y las otras muchas personas que me han acompañado durante la realización de este trabajo y que, de un modo u otro, la han hecho posible, en especial a Marisa Siguan, que la ha dirigido, por los consejos y la ayuda que me ha brindado en los momentos críticos, y a Anna Montané, Robert Caner, Michael Pfeiffer y Eduardo Díez por sus sugerencias y su apoyo inestimable. A Lluís Berenguer le agradezco todo eso y mucho más.

I. EL PRIMER ROMANTICISMO Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Quizá sea en la importancia de la idea de "Bildung" para el romanticismo donde se ve con mayor claridad la herencia ilustrada de éste. Kant, en su escrito definitorio del 1784 sobre la Ilustración, hizo una llamada implícita a la formación individual al exclamar: "Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!"¹. No es por casualidad: sólo el saber, entendido como indagación en lo desconocido, como absorción de conocimientos acumulados y, a la vez, valoración crítica de ellos, puede garantizar a la humanidad la superación de una "minoría de edad autoimpuesta". Recurrir a esta cita para introducir un capítulo sobre el diálogo que el romanticismo mantiene con el *corpus* literario precedente y sincrónico tiene su coherencia. Kant más bien parece instar a sus lectores a liberarse de toda tradición, pero en realidad lo que denosta en este célebre texto es la actitud de quien renuncia a ser responsable y confía a tutores cualesquiera la supervisión de su conciencia moral, sus pensamientos y opiniones. Tal comportamiento - considera el filósofo - "sería un crimen contra la naturaleza humana, cuyo destino primordial consiste, justamente, en ese progresar", progreso que él cifra en "ampliar sus conocimientos (sobre todo los muy urgentes) [se refiere a los conocimientos de la humanidad], depurarlos de errores y, en general, avanzar en la Ilustración"². Ahora bien, Kant distingue cautamente entre uso público y privado de la razón³ y cree que éste último "debe ser a menudo estrechamente limitado, sin que ello obstaculice,

¹ Immanuel Kant (1784), "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?" en: J.B. Erhard et al., *¿Qué es Ilustración?* Estudio preliminar de Agapito Maestre. Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa. Madrid: Tecnos, 1989. 2ª ed. corregida y aumentada, p. 17.

² *Ibid.*, p. 22.

³ "Entiendo por uso público de la propia razón aquél que alguien hace de ella en *cuanto docto* (Gelehrter) ante el gran público del *mundo de los lectores*. Llamo uso privado de la misma a la utilización que le es permitido hacer en un determinado *puesto civil* o función pública." *Ibid.*, p. 20 (texto realizado por el autor).

especialmente, el progreso de la Ilustración"⁴. En cambio, pide que el uso público de la razón sea "siempre libre; sólo este uso puede traer Ilustración entre los hombres" (*ibid.*). La razón de tales distingos no es otra que garantizar el orden, mientras la libertad y la razón impregnan poco a poco los principios de gobierno y la conducta de los gobernados⁵. Publicado tres años después de la *Crítica del juicio* (1781), este texto reclama, en último término, la ilustración de la Ilustración, que ésta sea asumida reflexivamente, también en el ámbito político. Y el reflexionar implica por naturaleza una formación. Con su ayuda pueden formularse preguntas que ayuden al pensamiento a avanzar: sólo la reflexión que no cesa merece tal nombre.

Por el énfasis que pusieron en la tarea reflexiva y, naturalmente, por la educación recibida, los románticos fueron herederos del principio ilustrado de la crítica. Tan en serio se tomaron esa herencia que cuestionaron la autonomía de aquello que el idealismo kantiano presentaba como *novum*: la reflexión aplicada al conocimiento, cuyo momento álgido es la autoconciencia. Podríamos definir así el punto del que parte el romanticismo: el conocimiento es entendido como consecuencia del orden que imponemos al mundo caótico de los fenómenos mediante las categorías que nos constituyen *a priori*. Si no podemos conocer el mundo tal como es en sí, sino sólo lo que de él nos presentan las categorías de

⁴ *Ibid.*, p.20

⁵ Dice Kant: "Un mayor grado de libertad ciudadana parece ser ventajosa para la libertad del espíritu del pueblo, y, sin embargo, le fija barreras infranqueables. En cambio, un grado menos de libertad le procura el ámbito necesario para desarrollarse con arreglo a todas sus facultades. Una vez que la naturaleza, bajo esta dura cáscara, ha desarrollado la semilla que cuida con extrema ternura, es decir, la inclinación y vocación al libre pensar; este hecho repercute gradualmente sobre el sentir del pueblo (con lo cual éste se va haciendo cada vez más capaz de la libertad de actuar) y, finalmente, hasta llegar a invadir a los principios del gobierno, que encuentra ya posible tratar al hombre, que es algo más que una máquina, conforme a su dignidad." *Ibid.*, p. 25.

nuestro entendimiento, debemos estudiar al sujeto que conoce y que cimenta dicho orden al unir la experiencia a su capacidad discursiva. Únicamente en la identidad de sujeto y objeto, podrán captarse los mecanismos y, a la vez, los límites de todo saber.

Ahora bien, decía antes que los románticos cuestionaban, no que toda epistemología necesitara desde su origen de la introspección⁶, sino si el sujeto que lleva ésta a cabo es autónomo, esto es, si el yo que se mira en el espejo de su interior necesita o no un conocimiento previo para poder afirmar con certeza al ver su propio reflejo: "Yo soy yo". Ellos responden afirmativamente a esta pregunta y afirman que dicho saber anterior a todo saber no es otra cosa que la huella irreductible de lo numinoso en el ser humano. Se referirán a esta dimensión de lo numinoso como "vida" o "eros", utilizando términos de antiguos mitos sobre la creación del universo, por cuanto esa fuerza -misteriosamente - impulsa a la materia aún amorfa, pero expectante, hacia el orden cósmico⁷.

Dos fronteras, pues, se resisten a ser cruzadas mediante el *logos* racional. La primera de ellas es el límite epistemológico que forzosamente nos circunscribe a nuestra propia subjetividad - puesto que a la conciencia humana le resulta imposible acceder a la cosa en sí, ha de contentarse con ser ella misma objeto y

⁶ En sus fragmentos de 1797 y 1798 recogidos bajo el nombre de *Blütenstaub*, Novalis señala claramente el objetivo de la formación: "Die höchste Aufgabe der Bildung ist - sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen - das Ich ihres Ich zugleich zu sein. Um so weniger befremdlich ist der Mangel an vollständigem Sinn und Verstand für andre. Ohne vollendetes Selbstverständnis wird man nie andre wahrhaft verstehn lernen." Cf. Novalis, *Werke*. Edición y comentarios de Gerhard Schulz. München: C.H. Beck, ³1987, p. 329.

⁷ Dice Friedrich Schlegel en su *Rede über die Mythologie*: "Die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten". Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*. Ed. de Wolf Dietrich Rasch. München: Hanser, 1964, p.497.

sujeto de conocimiento. La segunda frontera es nuestra identidad en tanto que sujetos, o más exactamente, la dificultad de penetrar en el misterio que nos permite identificarnos a nosotros mismos. La estética romántica empieza a articularse en el momento en el que se constatan dichos límites. De ellos intenta zafarse el presunto irracionalismo romántico, mejor llamado suspensión del discurso racionalista, que no racional, y en el intento descubre a autores en cuyas obras cree ver muestras de que antaño se había intuído el problema que les ocupaba: por un lado, la separación entre sujeto y mundo, por otro el abismo entre el sujeto y lo absolutamente Otro que le conforma como tal. Es más, en esas obras descubiertas o recuperadas, no sólo se manifiestan esas intuiciones, sino que hasta se ha encontrado un lenguaje capaz de salvar el abismo.

El concepto de formación que, en definitiva, guía al romanticismo por su periplo filosófico-histórico-estético, tiene siempre la autoconciencia en su punto de mira, esto es, la identidad de sujeto y objeto de conocimiento, y se rige según las nociones de armonía y totalidad: pretende alcanzar el todo en la dialéctica de las partes que resultan de la división dualista - yo y mundo, cuerpo y espíritu, masculino y femenino, antigüedad pagana y modernidad cristiana, pasado y futuro. Dicho anhelo reposa sobre el convencimiento de que la unión perfecta entre representación del mundo - lo único a lo que puede acceder el yo - y lo representado, en su infinita complejidad, sólo se logra en el Arte, especialmente en la música y la poesía.

He aquí el arco que une "Bildung" y tradición literaria. La formación global y armonizadora, que desde la perspectiva romántica puede conducir a la humanidad a una nueva Edad de Oro, es fundamentalmente estética. No se desprende del aprendizaje especializado de alguna tarea encarada a la utilidad práctica en la vida

pública y privada - tal es la idea de formación que guía generalmente a la burguesía ilustrada de la época. Tampoco nos la ofrece el ejercicio intelectual de la filosofía, aunque sin ella no accederíamos al grado de conciencia que hace posible un arte nuevo: el lenguaje conceptual que le es propio aboca a la filosofía a separar irremediabilmente sujeto y objeto de conocimiento. La reflexión romántica busca llegar a lo absoluto, es decir, busca formarse para percibir y llegar a formular aquello que necesariamente se sustrae al concepto. Al mismo tiempo es consciente de la relación dialéctica que se establece entre razón y revelación: la razón precisa de un complemento para desarrollarse, el dato positivo de lo revelado que permite al yo identificarse a sí mismo, y la revelación necesita a la razón para ser articulada. Claro que dicha articulación no es completa - adolece de la parcialidad que mencionaba más arriba: sujeto y objeto quedan desgajados, perdiéndose así su unidad primigenia. De ahí, pues, que en el romanticismo se otorgue al Arte, como forma de conocimiento, un *status* equivalente al de la religión, pues uno y otra tienen un mismo objetivo: reunir y dar sentido a lo disperso. Ambos se sirven incluso del mismo lenguaje, el lenguaje simbólico de lo revelado. En el pensamiento romántico el símbolo, por su carácter deíctico, señala fuera de sí y logra sintetizar el mundo de la experiencia, el percibido desde nuestra subjetividad, y el mundo objetivo de la cosa en sí⁸. Como era de esperar, las formas que adopta ese lenguaje se alejan bastante de las rígidas normas postuladas por la poética clasicista, que había proscrito a autores como Shakespeare, Cervantes o Calderón. A ellos se acercarán los románticos.

⁸ Cf. Jochen Fried (1987), "'Umschließende Sphäre'. Frühromantische Mythologie und spätrromantische Enttäuschung", en: Ernst Behler, Jochen Hörisch (eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn, München, etc.: Schöningh, pp.174-189.

La literatura, tal como la concibe el romanticismo, es un proceso que nos lleva a establecer otro vínculo entre las nociones de formación y tradición: ya la propia etimología de la palabra *tradición* (dar, transmitir) indica su carácter de transitividad y de tránsito, que comparte con el verbo *formar*. En el romanticismo, la tradición no es algo acabado que pasa indemne de una generación a otra, sino que es ese mismo tránsito lo que la va *conformando*⁹. El concepto de tránsito se aplica tanto a la conservación de lo leído como a las obras en sí, que no se terminan al poner el último punto, sino que continúan en la percepción estética de todo aquel que intenta entenderlas. Gracias a los distintos pasos hermenéuticos (lectura, crítica, traducción), la poesía se transforma cualitativa y cronológicamente: el leer comprendiendo revitaliza la intuición que de lo revelado hay en la literatura, contemporánea o no. Ésta se colma entonces de sentido en un proceso infinito de reflexión, proyectándose así hacia el futuro.

Lo que en el fragmento 116 de la revista *Athenäum*¹⁰, Friedrich Schlegel denominaba "*romantische Poesie*" engloba tanto literatura como crítica: por un lado, aquella literatura en la que se revela la tensión entre lo real y lo ideal, junto con la tendencia a reunir ambos polos, y por otro lado, toda reflexión crítica sobre dicha *concordia discors*. De ahí que el adjetivo "romantisch" sea sustituido en la definición por "progressiv" y "Universal-", palabras que enlazan con el término "proceso" aplicado a la literatura y a la tradición. Poesía y crítica se unen en un

⁹ Novalis lo formula de este modo: "Der klassischen Literatur geht es, wie der Antike, sie ist uns eigentlich nicht gegeben - sie ist nicht vorhanden - sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden. Durch fleißiges und geistvolles Studium der Alten entsteht erst eine klassische Literatur für uns - die die Alten selbst nicht hatten." Cf. Novalis, *Werke*, p.411.

¹⁰ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Edición de Ernst Behler con la colaboración de Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner. München, Paderborn, etc.: Ferdinand Schöningh/ Thomas, 1961, vol. II, p. 182s .

mismo discurso. La crítica debe ser entendida, más que como juicio, como método de comprensión, que perfecciona y completa lo poético de una obra, acrecentándolo y haciéndolo fructífero. En el sentido romántico, toda crítica es poesía y, a su vez, simiente de poesía: "Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden", dice Friedrich Schlegel en el *Lyceumsfragment* nº 117¹¹. La literatura no es mero producto de la imaginación del literato: se conforma orgánicamente dentro de la cadena de lectores-escritores¹², a modo de germen que brota, florece y da fruto, un fruto que, al tiempo, será origen de un nuevo ciclo. Tenemos aquí, pues, una concepción de la literatura que contempla al lector como constructor de sentido, en la tradición de la novela dieciochesca, pero con una notable diferencia con respecto a ella: en la novela del XVIII la narración se presenta como un acicate para la imaginación de quien lee¹³. El novelista está convencido que estimular al lector redundará en beneficio de éste, pues hace realidad la máxima del "*delectare et prodesse*" a la que se subordina toda creación. En cambio, el autor

¹¹ *Ibid.*, p. 162.

¹² No hemos de entender aquí por lectores-escritores a profesionales de las letras: a finales del XVIII la vinculación entre lectura y escritura (por ejemplo epistolar) era todavía más íntima y, sobre todo, menos exclusiva de lo que pueda ser hoy. En el espacio que unía a ambas fue cristalizando la noción de subjetividad, tanto social - el sujeto como representante de un determinado estamento -, como estética - el sujeto autorreferencial. Cf. Karl-Heinz Bohrer (1987), *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

¹³ Véase, si no, la actividad que Fielding, a través del narrador de *Tom Jones*, exige de su público: "Bestir thyself therefore on this occasion; for though we always lend thee proper assistance in difficult places, as we do not, like some others, expect thee to use the arts of divination to discover our meaning, yet we shall not indulge thy laziness where nothing but thy own attention is required; for thou art highly mistaken if thou dost imagine that we intended, when we began this great work, to leave thy sagacity nothing to do; or that, without sometimes exercising this talent, thou wilt be able to travel through our pages with any pleasure or profit to thyself." Cf. Henry Fielding (1749), *Tom Jones*, XI, 9, London: Everyman's Library, 1957, p.95. Véase también el comentario de Wolfgang Iser al respecto. Wolfgang Iser (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink, pp.56-93



romántico ve en el lector crítico un factor fundamental en el desenvolvimiento de la creatividad de la que ambos participan. Y es que, para el romanticismo, el genio creador - y, recordémoslo, también la crítica es producto de él - no está ceñido a una persona determinada, aunque se manifieste en ella. Surge, en palabras de Friedrich Schlegel, de una "unsichtbare Urkraft der Menschheit"¹⁴. El romanticismo recoge y amplía, pues, el impulso proveniente de ciertas corrientes estéticas de mediados del XVIII, que matizan el predicado de la fórmula 'ars imitatur naturam', entendiendo la naturaleza como *natura naturans*, es decir como principio y capacidad creadora, y la imitación como "Bereicherung, Vervollkommnung, Idealisierung des Naturgegebenen, oder als Vollendung dessen, was in der Natur nur angelegt ist, als Vollendung der Entelechie des Natürlichen, oder gar als ein dem produktiven Vermögen der Natur Nacheifern"¹⁵. Cada vez más se contempla la literatura como una obra que no se limita a imitar a la naturaleza, sino que demuestra el poder creador del ser humano y la reflexión acerca de ese poder. Esta fuerza, que palpita en lo más profundo de todo ser humano, y que antes hemos dado en llamar núcleo numinoso, explica el valor cosmogónico que la estética romántica adjudica al objeto de sus cavilaciones. El Arte posibilita un peculiar conocimiento del mundo, lo hace aprehensible a nuestra conciencia y, en ese sentido, lo ordena, le da forma cósmica. La comunidad creativa existente entre autores y lectores dota de dinamismo a dicha forma, puesto que nunca se alcanzan ni una obra de arte ni una interpretación de ésta definitivas. No obstante, y a pesar de ser inherente en mayor o menor grado a la condición

¹⁴ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, p. 285.

¹⁵ Cf. Wolfgang Preisendanz (1967), "Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung", en: Hans Steffen (ed.) (1967), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 4th 1989, p. 56.

humana, la creatividad se manifiesta individualmente, tanto al leer como al escribir. Por lo tanto, no tiene sentido juzgar un texto según una poética normativa como las anteriores al uso, que pretendían medir todas las obras de un género con el mismo rasero. La crítica romántica intentará comprender la individualidad de cada obra y sólo en la reflexión histórica reunirá y conciliará un conjunto de obras en el marco de una evolución. Como veremos, el propio concepto de género se tambalea en el romanticismo, y cuando Friedrich Schlegel habla de la novela (no olvidemos que "*romantisch*" se deriva de "*Roman*"), no se está refiriendo al prosaico descendiente de la épica, sino a un híbrido que ha de englobar a todos los demás géneros, amén de la reflexión sobre ellos; se refiere, pues, a la quintaesencia de la poesía progresiva universal: "Ein Roman ist ein romantisches Buch"¹⁶.

El carácter procesual de la expresión "progressive Universalpoesie", nos da idea de la dimensión de ésta: es el tiempo. Esta dimensión la comparte con la Historia, la cual no es sino el tiempo del mundo: según Schlegel y Novalis, el mundo, como la poesía, es literalmente infinito, no está acabado sino formándose, *progresando* hacia un ideal, del cual poesía y naturaleza, consciente la una e inconsciente la otra, son símbolos. La infinitud del mundo viene dada porque, para nosotros, síntesis de lo real y lo ideal, el conocimiento de lo absoluto queda eternamente aplazado. Nos acercamos a él, sin llegar a poseerlo jamás, en sucesivas articulaciones, que toman forma poética¹⁷. Es ahí, en la conciencia de que el mundo es infinito y en la certeza

¹⁶ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol.II, p. 335.

¹⁷ Que para Friedrich Schlegel esta impotencia tiene un componente moral, queda patente en una carta a su hermano August Wilhelm, escrita el 23 de diciembre de 1795. En ella, Friedrich, refiriéndose a la corruptibilidad y la perfectibilidad humanas, define al hombre como "unbestimmte Bestimmbarkeit" que nunca alcanza la completa identidad consigo misma. Cf. Heinrich Nüsse (1962), *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*. Heidelberg: Carl Winter, p. 19.

de que la poesía nos impulsa a avanzar por el camino ilimitado del conocimiento, en donde debemos situar el espíritu rector de la historiografía romántica.

No es extraño que el romanticismo se plantee una historiografía de la literatura bien distinta de lo que hasta mediados del XVIII se había llamado "Litterär-geschichte". El término denominaba una historia de toda la erudición a modo de colección bibliográfica, estructurada de manera sistemática, no cronológica, según el principio mecánico de la adición, que pretendía mostrar "el estado de la cuestión" en materia de conocimiento¹⁸. Está claro que - a los ojos de los románticos - dicho principio era a todas luces insuficiente. Ellos, que tenían como objetivo revivir el espíritu que palpitaba a la sombra de la letra¹⁹, no podían sino considerar un disparate tal acumulación de datos sin más pretensión que la de ofrecer una suerte de panorama. De modo aforístico, Friedrich Schlegel definía al historiador como "ein rückwärts gekehrter Prophet"²⁰, y esta afirmación implica, que el historiador, a pesar de mirar al pasado, no deja de intuir hacia dónde se dirige el futuro (al cual se le presupone un sentido), ni deja tampoco de interpretar ese pasado en función de lo intuído. La noción de progreso espiritual, tan propio

¹⁸ Cf. Günter Niggel (1991), "Die Anfänge der romantischen Literaturgeschichtsschreibung: Friedrich und August Wilhelm Schlegel" en: Nicholas Saul (ed.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. München: Iudicium, pp. 265-281. Cabe decir, como muestra de la poca fiabilidad de aquellos compendios dieciochescos, que la "Litterär-geschichte" de Johann Gottfried Eichhorn daba erróneamente las fechas de nacimiento y muerte de Calderón (1601-1687 por 1600-1681). Cf. Henry W. Sullivan (1983), *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge, London, New York, etc.: Cambridge University Press, p. 164s.

¹⁹ En *Ideen*, Friedrich Schlegel afirma lo siguiente: "Man redet schon lange von einer Allmacht des Buchstabens, ohne recht zu wissen, was man sagt. Es ist Zeit, daß es Ernst damit werde, daß der Geist erwache und den verlornen Zauberstab wieder ergreife." *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, p.262.

²⁰ Citado según Ingrid Strohschneider-Kohrs (1967), "Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie", en: Hans Steffen (ed.) (1967), *Die deutsche Romantik*, p. 76.

de la Ilustración y de sus herederos, le sirve de guía en su tarea, más aún, culmina en el momento creativo de todo conocimiento²¹.

Precedieron al enfoque romántico de la historiografía Winckelmann y Herder. Sobre los estudios de ambos planea una idea similar a lo que para el romanticismo supone la noción de absoluto²², y ambos interpretan los cambios históricos según un modelo orgánico de nacimiento, maduración y decadencia, una estructura triádica que será recurrente en la época²³.

El romanticismo seguirá ayudándose de imágenes igualmente extraídas de la biología al estudiar el devenir de la literatura, y no analizará la tradición literaria "per se", sino como historia de los diferentes estadios de conciencia por los que ha

²¹ Schleiermacher utiliza también el término "profetisch", que luego sustituirá por "divinatorisch", en sus escritos sobre hermenéutica, y lo relaciona con la infinitud (la progresividad según Friedrich Schlegel) del arte interpretativo: "Die Kunst kann ihre Regeln nur aus einer positiven Formel entwickeln und diese ist 'das geschichtliche und divinatorische (profetische) objektive und subjektive Nachkonstruieren der gegebenen Rede'. [...] Die Aufgabe ist, so gestellt, eine unendliche, weil es ein Unendliches der Vergangenheit und Zukunft ist, was wir in dem Moment der Rede sehen wollen. Daher ist auch diese Kunst ebenfalls einer Begeisterung fähig wie jede andere. In dem Maße, als eine Schrift diese Begeisterung nicht erregt, ist sie unbedeutend." Cf. F.D.E. Schleiermacher (1838), *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Edición e introducción de Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 93s.

²² En el caso de Winckelmann, se trata de la idea rectora de la Belleza suprema, en el de Herder, la del plan salvífico de Dios. Cf. Günter Niggel (1991), especialmente pp. 266-268.

²³ Cf. Lothar Pikulik (1992), *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*. München: Beck, p. 151. Friedrich Schlegel, en un artículo titulado "Literatur" publicado en 1803 en la revista *Europa*, dice lo siguiente de Winckelmann: "Winckelmanns Enthusiasmus für das Altertum und die Kunst, in einem unsterblichen Werke dargestellt, [...] ist die Grundlage des Besten und des Edelsten unter uns geworden. Seine Geschichte, philosophischer als noch keine war, weil sie in klarer Einfalt ist, was jede Geschichte sein sollte, Naturgeschichte, Physik, die den innern Organismus der Bildung entwickelt, ist eben deswegen als unbewußte Poesie, er selbst aber gewissermaßen als ein Vorgänger Goethes zu betrachten." Cf. Friedrich Schlegel, *Dichtungen und Aufsätze*. Edición de Wolfdietrich Rasch. München: C.Hanser, 1984, p. 368.

pasado el sujeto respecto a su relación con el mundo y consigo mismo, respecto a su reconocimiento del espíritu. El hilo cronológico que va siguiendo la historiografía pone de manifiesto lo que posibilita que la historia continúe: el polimorfismo del "Geist"²⁴. Así, pues, para los románticos, la tradición no tiene ninguna connotación inmovilista, sino que es, en cuanto proceso, posibilidad de futuro²⁵.

Esta convicción de que, en el devenir histórico y en su interpretación, la conciencia humana avanza cualitativamente, llena a estos jóvenes románticos de una euforia intelectual comprensible ante el telón de fondo de la Revolución Francesa. El romanticismo temprano se cree capaz de reconstruir los pasos que ha seguido la Historia, porque cree participar del mismo espíritu creativo que la infunde. Éste permite que el adoptar la voz del pasado sea igual a transformar esa voz sin, por ello, traicionarla. La aparente paradoja no es tal: el espíritu creativo, verdadero motor histórico, lleva una carga infinita de significado inmanente. Éste, al ser comprendido o, lo que es lo mismo, dicho de nuevo por otra boca, sale a la luz, llenando de matices lo que parecía monocolor. Comprender es, por usar términos espaciales, descomprimir lo que está condensado, hacer explícito lo que no lo está²⁶.

²⁴ La concepción romántica del espíritu - y recordemos que el historiador debe separar el espíritu de la letra en la multitud de datos que maneja - se enraíza en la tradición bíblica, según la cual "En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio en Dios. Por él fueron hechas todas las cosas y sin él no se ha hecho cosa alguna de cuantas han sido hechas" (Juan, 1, 1-3), por lo que espíritu es esencialmente lenguaje. Claro está que el verbo divino difiere sustancialmente del humano, ya que aquél, a la vez que nombra, crea, y que, en consecuencia, no se divide en significado y significante, mientras que el nuestro, eminentemente denominador, nos ha despojado de la inicial inmediatez de lo creado, a la vez que supone nuestra puerta de acceso al mundo.

²⁵ Cf. Wolfgang Preisendanz (1967), p.62.

²⁶ El ingenio, una de las actitudes que puede adoptar nuestra inteligencia frente al mundo, y muy valorada por el romanticismo, utiliza el mismo procedimiento pero

De hecho, se puede asimilar la concepción romántica de la historiografía tanto al de la poesía como al de la traducción, fiel y dinámica a la vez. Novalis realiza una tipología de ésta y distingue tres tipos: la traducción gramatical ("grammatisch"), la mítica ("mythisch"), y la transformadora ("verändernd"). De la última dice lo siguiente:

Zu den verändernden Übersetzungen gehört, wenn sie echt sein sollen, der höchste, poetische Geist. [...] Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der Tat der Künstler selbst sein und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können - er muß der Dichter des Dichters sein und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee *zugleich* reden lassen können. [...] Nicht bloß Bücher, alles kann auf diese drei Arten übersetzt werden.²⁷

No es extraño que Novalis, Tieck, los hermanos Schlegel, etc., tomen el lenguaje - su funcionamiento, nuestra dependencia de él - como modelo de la actividad filosófica e historiográfica que ha de desentrañar el sentido del mundo. Al fin y al cabo, son personas leídas cuya fuente principal de conocimiento son los libros, que se comentan y discuten en conversación, por carta o mediante anotaciones en un diario. El modo como el romanticismo aplica el modelo hermenéutico a la historia es el siguiente: cuando el hermeneuta lee un texto, le presupone un significado, que será tanto más profundo e inabarcable, cuanto mayor entusiasmo haya despertado en él, y al que se irá acercando en sucesivas

invirténdolo: "El ingenio se sirve de [...] *la condensación* gracias a la cual comprime un ingente bloque de información, que se distiende al ser comprendido. Esta expansión cognoscitiva es símbolo de una expansión ontológica. El hombre se siente momentáneamente liberado de su limitación." José Antonio Marina (1992), *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, p.125. Véase también Otto F. Best (1989), *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, especialmente las pp.73-87.

²⁷ Cf. Novalis, *Werke*. Edición y comentario de Gerhard Schulz. München: C.H. Beck, 1987³, p.337. El realzado es del autor.

interpretaciones. Del mismo modo, la historia tiende hacia un ideal intuído, que el historiador debe verbalizar, esto es, traducir. Para ello tendrá que servirse de sus conocimientos sobre el pasado y el presente, de cuya "digestión" surgirá esa mirada profética que caracteriza al historiador y al hermeneuta²⁸.

Andreas Huyssen describe así el proceso exegético al que el historiador somete los hechos pasados:

Für Friedrich Schlegel und für Novalis beruht die Lektüre der gesamten Welt- und Literaturgeschichte auf dem hermeneutischen Zirkel, der das ihm als Sukzessivität verlorener und zerrissener Zeiten vorgegebene Kontinuum in freier Reflexion wiederholt und so die unvollständig überlieferte Geschichte, dank der simultanen Zeitstruktur des menschlichen Bewußtseins, nachahmend und übersetzend ergänzt und als Ganzes wieder herstellt. Die verlorene goldene Zeit der Vergangenheit wird in der Innerlichkeit des Dichters als Zukunft entdeckt und in übersetzerischen Akten hermeneutisch in die "geistige Gegenwart" übertragen. Die geistige Gegenwart, die sich als Simultaneität aller Zeiten und Räume im dichterischen Selbstbewußtsein bestimmen läßt und damit in der Phantasie als "Unendlichkeit des Zusammenhanges" (Walter Benjamin) gegeben ist, unterscheidet sich deutlich von der gewöhnlichen alltäglichen Gegenwart und tritt als deren schärfste Kritikerin auf. Nur die geistige Gegenwart verbindet die goldene

²⁸ Como es sabido, la hermenéutica se desarrolla en el ámbito de la exégesis bíblica. Novalis traspassa el mensaje de salvación presente en los Evangelios a la historia, que se convierte así ella misma en "buena nueva": "Auch ist die Gegenwart gar nicht verständlich, ohne die *Vergangenheit*, und ohne ein hohes Maß von Bildung - eine Sättigung mit den höchsten Produkten, mit dem gediegensten Geist des Zeitalters und der Vorzeit, und eine Verdauung, woraus der menschlich prophetische Blick entsteht, dessen der Historiker, der tätige, idealistische Bearbeiter der Geschichtsdaten nicht so entbehren kann, wie der grammatische und rhetorische *Erzähler*.

Der Historiker muß im Vortrag oft Redner werden - Er trägt ja *Evangelien* vor, denn die ganze Geschichte ist Evangelium." Novalis, *Werke*. Ed. de Gerhard Schulz. p. 536s. (El realzado es del autor).

Zeit der Vergangenheit mit der erwarteten und ersehnten goldenen
Zeit einer nicht mehr fernen Zukunft.²⁹

De aquí quisiera destacar dos nociones: la de simultaneidad y la de continuidad. Ambas están relacionadas con la capacidad de representar el pasado y el futuro vinculados orgánicamente. La simultaneidad se da ante la mirada profética o divinadora del verdadero hermeneuta, y parece ser premisa de toda actividad creativa, toda vez que ésta es trascendental, es decir, autoconsciente y sabedora de ser resultado de creaciones anteriores. La continuidad, en cambio, es fruto de dicha actividad creativa, y una de las formas que adopta el espíritu ante nuestra conciencia. Está secundada por nuestra capacidad discursiva o, si se quiere, narrativa. Tomada como narración, la historiografía revela su carácter ambivalente: supone asumir la irremediable lejanía³⁰ del ser humano respecto a lo acaecido, pero ofrece a éste la posibilidad de acceder a aquello que, de otro modo, ni siquiera podríamos considerar. La narración impone su disciplina - el diálogo entre intérprete y lo interpretado, entre Historia e historiador que da lugar al famoso círculo hermenéutico. Con lo cual vuelve a ponerse de manifiesto el carácter especulativo y conscientemente artificioso (pese al manto "orgánico" que la cubre) de la historiografía romántica; buen ejemplo de ello sería el ensayo *Die Christenheit oder Europa*, de Novalis. La falta de inmediatez respecto a los

²⁹ Andreas Huyssen (1969), *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich: Atlantis, p.147.

³⁰ Lejanía que Ralph-Rainer Wuthenow ha definido como usurpación: "Wo einst Welt war, ist nun die Literatur. Nicht von der Selbstgenügsamkeit der Kunst, genauer: der Literatur, wäre hier zu sprechen, da sie sich wesentlich auf sich selbst zu beziehen beginnt, sondern vom Gegenteil: einem Akt der Usurpation, die erst möglich ist, seitdem das Bewußtsein allen Weltinhalt als vermittelt erfährt, seitdem es die Unmittelbarkeit gar nicht mehr gibt." Cf. Ralph-Rainer Wuthenow (1980), *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, p.173s. Véase también Jochen Fried (1987).

hechos, a la que aludía antes, puede considerarse una pérdida, pero también un campo infinito de posibilidades creativas³¹, puesto que la Historia adquiere sentido para nosotros sólo al ser contada.

Desde el punto de vista romántico, el esquema texto-hermeneuta vertebró tanto el devenir humano (el devenir de la literatura, el de la historia, el de la ciencia y la filosofía, etc.), como la comprensión de los fenómenos físicos. Puesto que el ser humano no es capaz de aprehender racionalmente el mundo, éste adquiere un valor deíctico al señalar, silencioso, hacia su naturaleza auténtica. El mundo se convierte así en lenguaje cifrado, cuya clave está por descubrir³². A diferencia del lenguaje poético, sin embargo, parece que la Naturaleza, en sus jeroglíficos, no incluye jamás la reflexión sobre dicho carácter de escritura. La poesía, en cambio, sí puede ser trascendental, esto es, crítica en un sentido romántico: el poeta, lector de otros y primer lector de sus propios textos, incluye en ellos su reflexión poetológica.

El autor como lector, pues. El romanticismo se ha dado cuenta de que, a lo largo de la historia, la literatura ha ido perdiendo lo oral, lo meramente narrativo, y de que se constituye en comentario o, si se quiere, en crítica a través del diálogo de los distintos textos³³, esencialmente, pues, a través de lo escrito. Esto provoca algo

³¹ En un fragmento de *Blütenstaub*, Novalis denomina la tarea del historiador respecto a los datos, "Belebung und Organisation", sus productos son, en consecuencia, "historische Kunstgebilde". Cf. Novalis, *Werke*. Ed. de Gerhard Schulz, p. 345.

³² Novalis expresa esto mismo al principio de *Die Lehrlinge zu Sais* (1798-1799): "Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener Chiffrenschrift zu gehören scheinen, die man überall auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierendem Wasser, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls erblickt." Cf. Novalis, *Werke*. Ed. de G. Schulz, p.95.

³³ Cf. Günter Oesterle (1991), "Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*", en: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*. 1. Jahrgang, 1991. Paderborn; München; Wien; Zürich: F.Schöningh; p. 82s.

que antes ya he mencionado: el abandono irremediable de la mimesis entendida como copia de un modelo que se pretende real. Mediante el arte se ambiciona reconstruir el espíritu creativo que inspira al universo. No es ya la realidad inmediata a lo que se alude, puesto que ésta no nos es accesible, sino a estructuras y formas literarias, a sabiendas de que lo son y de que han constituido la única manera de captar el mundo en su complejidad. Clemens Heselhaus ve aquí el inicio del historicismo:

Der romantische Begriff der symbolischen Form meint also nicht nur die Ausprägung des reinen poetischen Absolutums in der Form, sondern auch die Beziehung auf ein besonderes Werk der Kunst als sein Modell und Schema. Oder das Absolutum der Kunst ist nichts anderes als die Quintessenz aller bekannten Kunstwerke, beziehungsweise der Individualität eines einzelnen Werkes. Mit anderen Worten: die romantische Kunst- und Romantheorie bedeutet den Beginn des Historizismus in der Kunst und den Neuanfang des Romans aus einer Rückbesinnung auf seine Geschichte.³⁴

No implica esto que la literatura se pierda en una maraña más o menos erudita de referencias cruzadas ni tampoco que desaparezca todo anhelo de representación: de hecho el narrador convierte su relación con la literatura e incluso con sus propios lectores en parte de la realidad representada. En cualquier caso, se pone de manifiesto la conciencia de que la creación artística, totalmente desligada de la tradición, quedaría suspendida en el vacío. En este contexto debe entenderse la recuperación de un autores como Cervantes o Calderón por parte del romanticismo alemán.

³⁴ Clemens Heselhaus (1963), "Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie", en: H.R. Jauß (ed.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. München: Eidos, 1964, pp. 113-127, aquí p.127.

Pero ¿cómo ha de ser ese vínculo con la tradición, si el poeta moderno carece de lo que Friedrich Schlegel llama mitología, esto es, de un conjunto consolidado de símbolos que le proporcione imágenes representativas y llenas de sentido³⁵? Está claro que la nueva mitología no puede brotar de la misma fuente que la antigua - dice Schlegel - la humanidad ha perdido ya su ingenua creencia en que la inmediatez se da realmente y es sabido que la inocencia es irrecuperable. No, la nueva mitología no podrá negar su origen trascendental y habrá de ser consciente de sí misma en tanto que construcción, "das künstlichste aller Kunstwerke, denn es soll alle andern umfassen" (*ibid.*). La literatura generada desde este nuevo punto de partida deberá demostrar mediante la forma su carácter indirecto, transmitido, mediado. Para los románticos el *Quijote* es una prueba definitiva de que esto es posible, ya que dicha obra se sostiene sobre

jener große Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, [...]. Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu seyn.³⁶

El contraste que produce la mezcla de géneros, estilos, y de metros y rimas, tan frecuente en autores como Shakespeare, Cervantes o Calderón, es iluminador cuando muestra la correspondencia y el origen común de los contrarios que se

³⁵ "Wir haben keine Mythologie, keine geltende symbolische Naturansicht, als Quelle der Fantasie, und lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung." Cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, p. 312, variantes.

³⁶ Friedrich Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*. Edición de J. Minor, Wien 1882, vol. II, p. 361f. Citado según Werner Brüggemann (1958), *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorff, p.52.

reúnen. No es de extrañar que parejas como Don Quijote y Sancho Panza en la novela cervantina o como el caballero y el gracioso del teatro calderoniano sean tan apreciados por los románticos: personifican la complejidad de nuestra conciencia y la imbricación - sólo representable mediante el distanciamiento - de ideal y realidad. Que en todo esto el Caballero de la Triste Figura sea un lector empedernido, no me parece un dato irrelevante.

II. NUEVOS HÁBITOS DE LECTURA Y SUS CONSECUENCIAS

:

En el capítulo anterior hemos visto la enorme importancia que el romanticismo concede a la formación estética - la única capaz de educar la sensibilidad humana para que pueda percibir el *telos* de la creación. Los románticos están convencidos de que, gracias a la contemplación del arte y a la comprensión de su desarrollo histórico, el sujeto puede situarse dentro ese "camino de perfección" del mundo y reconocerse en él a sí mismo. Al vincular la introspección y la autoconciencia a la formación estética, los románticos intuyen que la cadena de lectores y autores ha contribuido de modo decisivo a que cristalizara la noción de subjetividad. Cabe destacar, pues, que en sus reflexiones el romanticismo restituyese a la tradición el valor que había sido puesto en entredicho por los ilustrados, y que diese a aquélla una nueva dimensión creativa. La tradición es entendida ahora como el diálogo necesario entre autores y lectores, y afecta tanto a la infinita construcción del sentido de una obra, como al hecho de que lo leído sea conservado para la posteridad. Teniendo en cuenta esa valoración tan positiva del binomio autor-lector, sorprende el malestar con respecto al público que puede constatarse en muchos escritores. De ello quiere ocuparse el presente capítulo.

En torno al 1800 tan sólo el 25% de la población alemana estaba alfabetizada¹. Para esa minoría lectora, leer consistía sobre todo en asomarse reiteradamente a unos pocos textos escogidos a los que se suponía una calidad tan extraordinaria que les hiciera merecedores de volver a ser leídos siempre: ser palabra de Dios, memoria de un santo, crónica de una hazaña. En esos libros, más que nuevos horizontes, se buscaba una guía. Durante mucho tiempo esto se consideró más que suficiente: no era la novedad lo que confería valor a los libros sino las directrices

¹ Thomas Nipperdey (1994), *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München: C.H.Beck, p.587.

pretendidamente intemporales que éstos contenían. Privaba, pues, la lectura intensiva, indispensable para memorizar y consolidar verdades que atañían a la moral o a la fe, tal y como aparecían en los libros devocionales o la Biblia. No es que durante el siglo XVIII o antes no se leyeran novelas - hemos mencionado ya en las páginas precedentes a don Quijote, un personaje de principios del XVII que significativamente es, ante todo y hasta la sinrazón, un lector apasionado de novelas caballerescas. Sin embargo, ya en esa novela se advierte la mala fama del género, al que el propio Cervantes somete a un rigurosa criba en el célebre capítulo VI de la primera parte. Es comprensible que en Europa, después de las sucesivas epidemias y hambrunas y en especial tras la cruenta Guerra de los Treinta Años, se considere que la función última de toda lectura es prepararnos para bien morir. Un detalle ilustrativo: la presencia de una calavera junto a quien lee es frecuentísima en los retratos del XVII, y sorprende la familiaridad del retratado para con tan tétrico objeto - a menudo éste se utiliza como atril, y la persona en cuestión lo sujeta con la mano o lo ha puesto sobre sus rodillas. El cráneo junto al lector es una evocación alegórica de la melancolía, asociada tradicionalmente al intelecto, pero también es símbolo de la muerte omnipresente, el signo que ha pasado de las imágenes de santos (como las de la Magdalena o San Jerónimo), donde la calavera era un detalle iconográfico habitual, a los cuadros de tema profano². En ese contexto histórico, pues, es claro que toda lectura no edificante debía de considerarse una frivolidad. Esa impresión se confirma si echamos una ojeada a la producción editorial de mediados del siglo siguiente. Hans-Ulrich Wehler deduce a partir de los catálogos de la feria del libro celebrada en Leipzig en 1740 que en

² Fritz Nies (1991), *Bahn und Bett und Blütenduft. Eine Reise durch die Welt der Leserbider*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 47s.

aquel entonces los escritos teológicos (en latín) constituían el 38% de la producción total. El 49% restante son estudios, sobre todo de medicina y jurisprudencia, escritos en alemán, el 3%, libros de carácter técnico o práctico, que se ocupan de agronomía, por ejemplo, y únicamente un 10% forma parte de las llamadas bellas letras³. En 1800 las proporciones son ya otras: la teología baja al 14% y los estudios sobre otros temas al 41%, mientras que los libros técnicos y prácticos suben hasta el 14% y la literatura propiamente dicha, al 20%⁴. ¿Qué es lo que ha ocurrido?

El poder público, objetivado en el ejército regular y en una administración permanente del estado, requiere un grupo creciente de personas cualificadas que lo sustenten - el funcionariado. La imprescindible formación de éste convierte la educación en un bien prestigioso. A ella y a los bienes materiales está vinculado el acceso al ámbito público, que socialmente resulta cada vez más atractivo⁵. La

³ Hans-Ulrich Wehler (1987), *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. München: C.H. Beck, 1996, vol. I: *Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815*, p. 304.

⁴ Rolf Engelsing describe cómo se ha pasado, de despreciar la lengua alemana en círculos aristocráticos, a rechazar el latín en el ámbito académico. Cf. Rolf Engelsing (1974), *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, p. 164-167. En ese sentido es significativo que Klopstock, en 1774, expulsara de su *Gelehrtenrepublik* a los partidarios del latín como lengua científica: "Wir müssen den Mut haben, den Entschluß fassen, ihn mit deutscher Standhaftigkeit ausführen, alle Wissenschaften, welche diesen grossen Namen verdienen, und dieß ungeachtet der Mitansprüche der gebildeten Völker Europa's, in unsrer Sprache zu erweitern, und zu erhöh'n." Cf. Fr. G. Klopstock (1774), *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, ed. de R.-M. Hurlebusch, en: *Historisch-Krit. Ausgabe Abt. Werke VII*, 1 Berlin, New York 1975, p. 118; citado según: Heinrich Bosse (1978), "Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770", en: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 10, pp. 80-125, aquí p. 96.

⁵ Cf. Jürgen Habermas (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1987. Véase también Pierre Bourdieu (1978), "Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung", en: Peter Bürger (ed.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp.444s.

escolarización y una mayor disponibilidad de la información han hecho posible que algunos sectores de la burguesía tengan a su alcance más recursos para recrearse y desarrollar así su individualidad. Es novedoso que un número considerable de miembros del tercer estamento busque en los libros distracción cada vez más refinada; la burguesía se conformaba antes con material narrativo proveniente de fuentes orales que había sido fijado en los llamados "*Volksbücher*", mientras el entretenimiento literario más elaborado se lo podían permitir casi exclusivamente la aristocracia y los círculos cortesanos. Lo que supone una novedad todavía mayor es que en lo leído se busque una expresión adecuada a las propias emociones y pensamientos. El ciudadano ha descubierto por fin en sí mismo un manantial de interés inagotable y el ansia de hallar en los libros palabras con las que indagarse le acucia. Cuando parece que leer se generaliza progresivamente como pasatiempo, se convierte además en búsqueda de la propia voz.

Lo dicho acerca de que el número de obras destinadas al esparcimiento crece en detrimento de los tratados teológicos, no ha de hacernos olvidar cuán importante fue la Reforma como impulsora de la lectura individual, que será un factor decisivo en la construcción de la subjetividad. El entusiasmo con el que los burgueses letraheridos se lanzan sobre la letra impresa hacia el 1750 tiene una estrecha relación con el precepto, dispuesto por la Reforma en el siglo XVI, de que los fieles leyeran la Biblia como fuente divina de conocimiento. La concepción protestante del sacerdocio laico declaraba al cabeza de familia responsable de la piedad familiar, y ésta era considerada a su vez base fundamental de la comunidad de creyentes⁶. Además de presentar como indispensable el estudio de la Biblia, el

⁶ Cf. Marion Beaujean (1971), "Das Lesepublikum der Goethezeit - Die historischen und soziologischen Wurzeln des modernen Unterhaltungsromans", en: AA.VV., *Der Leser als Teil des literarischen Lebens*. Eine Vortragsreihe mit Marion Beaujean,

movimiento de renovación religiosa fue favorable casi desde sus inicios a lecturas alternativas de carácter edificante. A partir de 1680 aproximadamente el pietismo fomentó además la producción escrita de tipo autobiográfico, que primero sólo había de facilitar el examen de conciencia. Al analizar y formalizar la vida interior, la autobiografía pietista daba pie a que se relatara también la vida previa a la conversión: los escritos autobiográficos (entre ellos el diario) se convertían así en un testimonio que abarcaba más facetas de la intimidad individual. Más adelante se reconoció el efecto ejemplarizante de dar a conocer ese tipo de escritos, que describían una experiencia de fe naciente, con lo cual la autobiografía religiosa experimentó cierto auge⁷.

El sujeto introspectivo se dedica, pues, una atención creciente y con ella aumenta también su seguridad en sí mismo⁸. No es que a partir del 1750 se haya dejado de buscar orientación y consuelo en la lectura; la diferencia estriba en que para ello ahora se echa mano de muchos más libros y de publicaciones periódicas y, sobre todo, que el sujeto se fia de su propia capacidad para salir adelante con la

Hans Norbert Fügen, Wolfgang R. Langenbucher, Wolfgang Strauß (=Forschungsstelle für Buchwissenschaft an der Universitätsbibliothek Bonn, Kleine Schriften 8) Bonn: Bouvier Verlag/ Herbert Grundmann, pp. 5-32. Para calibrar la importancia de la parroquia protestante en el ámbito cultural germano, véase el capítulo dedicado al protestantismo en Hans-Ulrich Wehler (1987), vol. I, pp. 268-278.

⁷ Cf. Günter Niggel (1974), "Zur Säkularisation der pietistischen Autobiographie im 18. Jahrhundert", en: Günter Niggel (ed.), *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 368-391; Klaus-Detlef Müller (1976), "Die Autobiographie der Goethezeit. Historischer Sinn und gattungsgeschichtliche Perspektiven", en: *ibid.*, pp.469-481.

⁸ Un claro ejemplo de ello es el celeberrimo fragmento de Novalis: "Wir träumen von Reisen durch das Weltall - Ist denn das Weltall nicht in uns? die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht - Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten - die Vergangenheit und Zukunft." Cf. Novalis, *Werke*, ed. de Gerhard Schulz, p.326 (el subrayado es mío).

sola ayuda de su razón y su espíritu crítico. Más todavía: la mayor autoconciencia del sujeto sirve para redimir la escritura novelesca frente a los prejuicios de antaño contra la ficción, que la estigmatizaban como mentira. Para dar credibilidad a la novela se recurre en ésta a nuevas estrategias, extraídas de la prosa autobiográfica⁹. De ahí el auge de las novelas epistolares y de los pretendidos manuscritos en primera persona que un editor ficticio ha sacado a la luz. La seguridad del lector en sí mismo ha llegado hasta el punto de rechazar la autoridad que emana de la letra impresa *per se*, y es sintomático que Goethe, en 1772, haga afirmar lo siguiente a su personaje Werther: "Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer"¹⁰. A pesar de su evidente dependencia expresiva respecto a lo leído, Werther dice encontrar todo estímulo dentro de sí, y reconoce como única función de la literatura la de aplacar su ánimo exaltado. No es que la introspección cristalice en una actitud despectiva con respecto a lo que puede ofrecernos lo escrito: el lector se da cuenta de que la lectura y la reflexión que ésta suscita anima con un hálito laico la vida cotidiana, que pasa a ser valorada de otro modo. No sólo porque ésta, al decir de Rolf Engelsing, haya sido investida por la Ilustración

⁹ Cf. Jean Marie Goulemot (1985), "Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado", en: Philippe Ariès; Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada*. Traducción de M^a Concepción Martín Montero. Madrid: Taurus, 1989, vol. III: *Del Renacimiento a la Ilustración*, dirigido por Roger Chartier, pp. 371-405, aquí p.392.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Según el texto fijado en la Artemis-Gedenkausgabe de las obras de Goethe. Introducción de Victor Lange (en el vol. I) y notas de Annalisa Viviani. München: Winkler, 1972. Vol. III: *Dichterische Prosa. Maximen und Reflexionen*, p. 10.

con atributos del más allá, sino porque lectura y escritura le han conferido forma¹¹. Como en época de la Reforma, también a mediados del XVIII ha entrado en crisis el concepto de *auctoritas*, primero intelectual, luego política. La cada vez más extendida práctica de leer se verá como un desafío a las autoridades políticas y religiosas, y en consecuencia se atribuirá a la lectura un alto grado de peligrosidad: no pueden controlarse las fantasías que se despiertan en la mente de quien está leyendo, ni los impulsos que recibe. Para esos nuevos y voraces lectores, en cambio, lo peligroso no son las lecturas, sino los eruditos que se rigen todavía por preceptos anacrónicos y que, en definitiva, no están a la altura de su tiempo¹².

A la burguesía, pues, la lectura le proporciona conocimientos y explicaciones acerca del mundo. El público alemán - y no sólo el alemán - vive todo lo extraordinario (viajes, descubrimientos, grandes eventos históricos) vicariamente a través de la literatura¹³. La lectura extensiva pasa a ser tenida en cuenta por algunos pedagogos como J. F. Heynitz o J. B. Basedow: "Kein künftiger Bürger der gesitteten Stände", dice éste último, "muß die Schulen seiner Jugend verlassen,

¹¹ "Die Aufklärung lehrte den Bürger, die Fronten zu wechseln. Indem sie den Alltag und die Welt mit Vernunft, Wissenschaft und Moral anging, durchgeistigte und verselbständigte sie ihn. Sie machte ihn lebendig, indem sie ihn mit Attributen des Jenseits ausstattete, und die Philosophie, die sie als Vermittlerin zu Hilfe rief, aus den Schulen und Akademien in den Lebenskreis des Bürgertums versetzte ...". Cf. Rolf Engelsing (1974) p. 183.

¹² "Der Durchschnittsmensch der Aufklärung besaß ein Geschichtsbewußtsein, das die Tradition soweit gelten ließ, als er sie anerkannte, als sie sich mit bestimmten moralischen Wertproben fügte. Infolgedessen mißfiel ihm weniger der äußere Zustand der Bibliotheken als die innere Anlage der öffentlichen Bibliotheken, ihr konservativer Zuschnitt auf unzeitgemäßes gelehrtes Schrifttum, wovon ihn manches unsinnig und schädlich dünkte." Rolf Engelsing (1974), p.220.

¹³ Eso afirma Goethe en el año 1780 en una carta a Merck: "das ehrsame Publikum [kennt] alles Außerordentliche nur durch Romane." Citado según Rüdiger Safranski (1984), *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München, Wien: Hanser, p.54.

ohne ein mäßiger Freund der vernünftigen Lektüre zu sein. Er muß also in den Schuljahren zur vermischten Lektüre fähig und bereitwillig gemacht werden"¹⁴. Además de referirse con un lenguaje neutro ("*vermischte Lektüre*") o claramente positivo ("*vernünftige Lektüre*") a lo que sus contemporáneos calificaban escandalizados de "*Lesewut*", la cita es significativa porque indica el alcance real de la escolarización obligatoria en el XVIII ("die gesitteten Stände"). Si además se tiene en cuenta que la Ilustración no contemplaba a las mujeres como "Bürger", veremos que ese afán por formar lectores con buen criterio comprende sólo a jóvenes varones de los estamentos superiores¹⁵. La burguesía, cada vez con mayor acceso a estudios superiores y, por lo tanto, al conocimiento abstracto, se da cuenta del vínculo que une poder y lenguaje, y perseguirá el dominio de éste, sea para explicar y ordenar el mundo, o para crear mundos alternativos y utópicos. Leer a ciertos autores empieza a verse, entre otras cosas, como una manera excelente de educar el gusto y, puesto que con él florecen las artes, el comercio y la industria, hay quien reclama que el estado se ocupe de refinarlo¹⁶. No es

¹⁴ J.B. Basedow (1768), *Vorstellung an Menschenfreunde und vermögende Männer über Schulen, Studien und ihren Einfluß in die öffentliche Wohlfahrt*, # 48, citado según Heinrich Bosse (1978), p. 87s.

¹⁵ A este respecto véase, por ejemplo, lo que escribe Kleist en 1800: "Deine Bestimmung, liebe Freundin, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft und unverkennbar; denn welche andere kann es sein, als diese, *Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen?*

Und wohl euch, daß eure Bestimmung so einfach und beschränkt [!] ist! Durch euch will die Natur nur ihre Zwecke erreichen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen, und daraus entwickeln sich oft die unseligsten Widersprüche" [texto realzado por el autor]. Cf. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. de Helmut Sembdner. München: Carl Hanser, 1984, ed. revisada y completada, vol. II, p. 318.

¹⁶ Eso es lo que sentencia, por ejemplo, J. J. Steigentesch en *Der Bürger*, el semanario que él mismo dirigía: "Manufakturen, Handwerke, Fabriken und alle Gattungen der Künste gewinnen ihren stärkern oder schwächern Fortgang, nachdem der Geschmack derjenigen, die sie treiben oder unter derer Aufsicht sie blüen, feiner oder verworrener ist. Man durchgeht jene Länder, denen ihre Kunstwerke und

casualidad que en esa misma época empieza a concederse en Alemania la mayor importancia a las clases de lengua en la educación primaria y secundaria, aunque con acentos claramente diferenciados en cuanto a la socialización que una y otra conllevan¹⁷. En la enseñanza primaria la oferta de lectura es muy reducida; se presenta en forma de antología, elaborada según criterios pedagógicos y morales, raramente estéticos, y a partir de textos redactados especialmente para el alumnado, que se leen de forma intensiva, como antes se había hecho con los libros devocionales. Por el contrario, en el bachillerato el alumno conoce a los clásicos y es animado a leerlos extensivamente - cuántos más mejor - incluso fuera de la tutela del colegio. Puesto que las mujeres eran educadas en casa, es de suponer que el *pensum* de lecturas que se les permitían era, salvo casos excepcionales, muy distinto. Para un grupo minoritario, aunque creciente de jóvenes varones, la lectura escolar supone, pues, iniciarse en el trato con objetos estéticos¹⁸. Cuando el hábito de leer se generaliza, la literatura se multiplica y diversifica de acuerdo con la

Polizeiverfassungen den allgemeinen Ruhm glücklicher und gesegneter Staaten erworben, man prüfe dort die Urteile des Geschmacks, und erforsche, ob sie nicht der einzige Grund aller dieser Glückseligkeiten seyen." Cf. *Der Bürger* (1766), vol. III, 1, p.4, citado por H. Bosse (1978), p. 108s.

¹⁷ Wolfgang R. Langenbucher (1971), "Das Publikum im literarischen Leben des 19. Jahrhunderts" en: AA.VV., *Der Leser als Teil des literarischen Lebens*, p. 53s. Véase también Wilhelm Roessler (1961), *Die Entstehung des modernen Erziehungswesen in Deutschland*, Stuttgart, p.306s.

¹⁸ Christa Bürger (1979), "Zur Dichotomie von 'höherer' und 'volkstümlicher' Bildung. Zum Funktionswandel der Literatur in der bürgerlichen Gesellschaft." en: R. Schäfer (ed.), *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*. München: Fink, pp. 74-102. De la misma autora, (1982), "Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze", en: C. Bürger, P. Bürger, J. Schulte-Sasse (eds.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 36s.

demanda del público¹⁹. Aumenta de modo espectacular el número de lectores, el de escritores y el de obras publicadas, así como los distintos tipos de publicaciones periódicas, hasta el punto de arrancar de Goethe un comentario jocosos, recogido en un escrito del 1812 titulado "*Epoche der forcierten Talente*". En él el autor ironiza sobre esa proliferación indiscriminada de autodenominados poetas:

Die beiden Enden der Dichtkunst waren also gegeben, entschiedener Gehalt dem Verstande, Technik dem Geschmack, und nun erschien das sonderbare Phänomen, daß jedermann glaubte, diesen Zwischenraum ausfüllen und also Poet sein zu können. Die Philosophen begünstigten diesen Irrtum: denn nachdem sie der Kunst einen so hohen Rang angewiesen, daß sie sogar die Philosophie unter die Kunst gesetzt, so wollten sie wenigstens persönlich jenes Vorrangs nicht entbehren und behaupteten, jedermann, wenigstens der Philosoph, müsse ein Poet sein können, wenn er nur wolle.

Durch diese Maximen wurde die Menge aufgefordert, und die Masse der Dichtenden nahm überhand.²⁰

Paulatinamente la cultura se ha ido convirtiendo en símbolo de *status*; la burguesía expresa su creciente bienestar asumiendo como propias algunas prácticas artísticas, literarias y musicales, y valorando como algo positivo la familiaridad con ciertas ideas estéticas, aunque no considere necesario el profundizar en ellas²¹. En

¹⁹ Esta generalización va ligada al desarrollo urbano, que en el ámbito germano es especialmente descentralizado, dada la multitud de pequeños estados dentro del Sacro Imperio. Cf. Rolf Engelsing (1974), pp. 266s. Véase también Levin L. Schücking (1931), *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Traducción al español: *El gusto literario*. Traducción de Margit Frenk Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 41978.

²⁰ Cf. J.W. Goethe (1812), "Epoche der forcierten Talente", en: *Schriften zur Weltliteratur*, ed. de Horst Günther, Frankfurt am Main: Insel, 1987, p. 117ss.

²¹ Hoffmann satirizará esta situación no sin acritud en muchas de sus obras, por ejemplo en el ciclo "Kreiseriana" dentro de los *Fantasiestücke in Callots Manier* o en las *Lebensansichten des Katers Murr*.

la mentalidad predominante tomar clases de música o estar al tanto de la última novela y poder conversar sobre ella con elegancia y cierta dosis de ingenio se considera de buen tono. La ostentación por este medio de una situación económica desahogada es llevada a cabo sobre todo por las mujeres, menos ocupadas que los hombres, puesto que, entre quienes podían permitírselo, las tareas más pesadas de las consideradas propias de su sexo las realizaba la servidumbre. Una economía familiar a la que le fuera posible sufragar el ocio de alguno de sus miembros, de modo que pudiera ocuparse en actividades y estudios no directamente relacionados con el aumento de ingresos, tenía que ser saneada a la fuerza²².

En el fragmento de Goethe que citábamos antes se alude a un cambio, más o menos contemporáneo de los fenómenos expuestos antes, que afecta de modo sustancial a la valoración de la literatura, y que es preciso esbozar. La Ilustración ha establecido una jerarquía en la que el discurso filosófico-científico está por encima del estético²³. Dicha jerarquía será alterada por el romanticismo: mientras

²² Cf. Hans Norbert Fügen (1971), "Literaturkonsum und Sozialprestige", en: AA.VV., *Der Leser als Teil des literarischen Lebens*, p.34. Thomas Nipperdey (1994), p. 120, sitúa este fenómeno en la primera década del XIX y lo relaciona con lo que llama hiperfeminización de la mujer. Por su parte, Hoffmann parece vincular este fenómeno a cierta amaneramiento de la cultura en general cuando en *Klein Zaches* (1818) sentencia: "Es gibt poetische Aszetiker, die noch weiter gehen und es aller weiblichen Zartheit entgegen finden, daß ein Mädchen lachen, essen und trinken und sich zierlich nach der Mode kleiden sollte" (*SW* 33).

²³ Cf. Wolfdietrich Rasch (1979), "Zum Verhältnis der Romantik zur Aufklärung", en: Ernst Ribbat (ed.), *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Königstein/Ts: Athenäum, pp. 7-21; Manfred Frank (1989), "Aufklärung als analytische und synthetische Vernunft. Vom französischen Materialismus über Kant zur Frühromantik", en: Jochen Schmidt (ed.), *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 377-403; Ludwig Stockinger (1994), "Die Auseinandersetzung der Romantik mit der Aufklärung", en: Helmut Schanze (ed.), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, pp. 79-105; Gerard Vilar (1996), "El desarrollo de las ideas en la Europa de la Ilustración y del Romanticismo", en: Anna Rossell; Bernd Springer (eds.), *La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos*,

que los ilustrados determinan qué le está permitido a la representación artística aplicando parámetros propios de las ciencias empíricas o de la metafísica racionalista, para los románticos es el arte el que ha de marcar las pautas de la filosofía y la ciencia. Esta inversión de papeles comporta tanto el alejarse del principio de mimesis según el cual el arte ha de imitar la *natura naturata*, como la modificación del principio de autonomía estética. El proyecto ilustrado proponía desarrollar un arte no sometido a los intereses ni de la religión ni de la política, que representara la esencia de la naturaleza, tal y como era formulada por el discurso filosófico. El planteamiento romántico, partiendo del análisis kantiano de la razón, no admite ya que la filosofía sea capaz de dar una explicación global del mundo, con lo cual el arte no podrá regirse ya por esquemas heredados de aquélla y tendrá que generar los suyos propios. Éstos habrán de permitir al arte estimular y conformar en el ser humano la facultad de percibir cómo y hacia dónde evolucionan la naturaleza y la historia. Con ello el romanticismo reclama para el arte una dimensión que integra la religiosa, aunque también la supera. De hecho hay autores, como Wackenroder, que conciben la experiencia religiosa sólo en tanto que experiencia estética²⁴. Conviven, pues, dos procesos muy complejos: en uno se concede al arte una dignidad y unas funciones que en otro momento

Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona/
Deutscher Akademischer Austauschdienst, pp. 31-43.

²⁴ Friedrich Strack (1978), "Die 'göttliche' Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis", en: Richard Brinkmann (ed.), *Romantik in Deutschland: ein interdisziplinäres Symposium* (nº especial *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*), Stuttgart: Metzler, pp. 369-391. Según Strack, en la obra de Wackenroder la religión únicamente se justifica a través del arte, cosa que pone de manifiesto el proceso de desgaste de la religión que el romanticismo pretendió obstruir y, no obstante, contribuyó a acelerar.

histórico pertenecían en exclusiva a la religión, y en el otro las habilidades artísticas, los conocimientos y el goce estético se rebajan a mero adorno.

Como era de esperar, tales contradicciones en la valoración del arte y, por consiguiente, de la literatura, provocan múltiples reacciones en los escritores. Entre los autores que sinceramente viven el Arte como algo sagrado, la reacción más frecuente es primero el malestar y después el desprecio por el público que no comparte dicha vivencia. En una carta a Schiller escrita el 9.8.1797, Goethe analiza las costumbres de los lectores:

Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen, wie es eigentlich mit dem Publikum einer großen Stadt beschaffen ist. Es lebt in einem beständigen Taumel von Erwerben und Verzehren, und das, was wir Stimmung nennen, läßt sich weder hervorbringen noch mitteilen; alle Vergnügungen, selbst das Theater sollen nur zerstreuen, und die große Neigung des lesenden Publikums zu Journalen und Romanen entsteht eben daher, weil jene immer und diese meist Zerstreuung in die Zerstreuung bringen.[...] Ich glaube sogar eine Art von Scheu gegen poetische Produktionen, oder wenigstens in so fern sie poetisch sind, bemerkt zu haben, die mir aus eben diesen Ursachen ganz natürlich vorkommt. Die Poesie verlangt, ja sie gebietet Sammlung, sie isoliert den Menschen wider seinen Willen, sie drängt sich wiederholt auf und ist in der breiten Welt (um nicht zu sagen in der großen) so unbequem wie eine treue Liebhaberin.²⁵

Vamos a ver hasta qué punto es significativa esta aseveración. De entrada se resalta el consumismo del público, su exigencia de que todo le distraiga sin más, la volubilidad de sus gustos; se constata una dispersión generalizada y un regodeo en ella que no favorece en absoluto el recogimiento que requiere la verdadera contemplación estética, al contrario. De eso se trata precisamente: para Goethe,

²⁵ *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ed. de Hans Gerhard Gräf y Albert Leitzmann, Leipzig 1955, Bd. I, p.370s, citado por: Hans Georg Werner (1978), "Der romantische Schriftsteller und sein Philisterpublikum. Zur Wirkungsfunktion von Erzählungen E.T.A. Hoffmanns", en: *Weimarer Beiträge*, 24, 1978, p. 87.

Schiller y muchos otros lo que debe buscarse y hallarse en la literatura es el placer que ofrece la belleza y también el equilibrio al que ésta conduce entre la naturaleza sensible y la naturaleza espiritual del hombre; el objetivo de muchos lectores, en cambio, dista mucho de ser éste. No es únicamente Goethe quien refleja tal desencuentro entre la literatura con vocación artística y sus destinatarios. Sobre la misma época, en sus *Cartas para el fomento de la humanidad*, Herder parece retomar la distinción bíblica entre letra y espíritu. Éste requiere, para ser captado, cierta dosis de sosiego, de reflexión, de espacio entre una información y otra²⁶. Que los textos, cada vez más numerosos, cada vez más despojados del valor que otorga la rareza, sean difundidos con mayor facilidad, puede provocar un exceso de información mal digerida, y, por ende, la confusión entre letra y espíritu, el tomar el mucho leer por el mucho saber²⁷. De ahí, por ejemplo, viene el descrédito en el que cae en esa época la erudición, a la que incluso se le achaca la propensión a la melancolía y a otros males²⁸.

²⁶ "... wo behälst du Zeit zu eignem Nachdenken und zu Geschäften? Offenbar hats unsre gedruckte Literatur darauf angelegt, den armen menschlichen Geist völlig zu verwirren, und ihm alle Nüchternheit, Kraft und Zeit zu einer stillen und edlen Selbstbildung zu rauben. Selbst in der Gesellschaft sind die menschlichen Stimmen verhallt; Romane sprechen und Journale." Cf. Johann Gottfried Herder (1796), *Briefe zu Beförderung der Humanität*. 8. Sammlung, 7. und 8. Fragment. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, p.91. Reedición en: J. G. H., *Sämtliche Werke*, ed. de Bernard Suphan, Band XVIII, Hildesheim: Georg Olms, 1967.

²⁷ "Mit der Buchdruckerei nämlich kam Alles an den Tag; die Gedanken aller Nationen, alter und neuer, flossen in-einander. Wer die Stimmen zu sondern und Jede zu rechter Zeit zu hören wußte, für den war dies große Odeum sehr lehrreich; andre ergriff die Bücherwuth, sie wurden verwirrte Buchstabenmänner und zuletzt selbst in Person gedruckte Buchstaben." Cf. Johann Gottfried Herder (1796), *ibid.*, p.90.

²⁸ El fenómeno no es nuevo. En el estudio iconográfico ya citado, Fritz Nies señala que en el siglo XVII no eran frecuentes los retratos de escritores leyendo, ya que éstos temían ser estigmatizados como pedantes. Vid. Fritz Nies (1991), p.43. Acerca de las consecuencias patológicas del exceso de lectura cf. Ulrich Nassen (1980), "Trübsinn und Indigestion - Zum medizinischen und literarischen Diskurs über Hypochondrie im 18. Jahrhundert." en: *Fugen. Deutsch-französisches Jahrbuch für Textanalytik*, Olten und Freiburg/Br., pp.171-186. *Die Brautwahl*, de

Los autores están asistiendo a un fenómeno cuyas consecuencias nos afectan todavía hoy: cómo el conjunto de lectores han sustituido la experiencia directa por la indirecta, convirtiéndose así en público, en consumidores más o menos pasivos, más o menos cándidos. Lo que cada vez se valora más de la lectura es esa sustitución, que sin duda expande el horizonte del sujeto, pero que puede llegar a dispersarle de tal modo que la reflexión y por ende la asunción de dicho horizonte se haga imposible o sólo de modo muy superficial. Para algunos intelectuales (no forzosamente conservadores) ese fenómeno es nefasto: así por ejemplo en opinión de Karl Immermann, las revistas y las asociaciones que se generalizan hacia el 1800 no hacen sino satisfacer una necesidad generalizada de "Scheinbildung" mediante "Surrogate der Wahrheit, des Erkennens, Erfahrens" y "des eigentlichen Handelns"²⁹, respectivamente. Pero el desprecio por la evolución de los hábitos o, al menos, el juzgarlos perjudiciales, no permite al escritor desentenderse de ellos, al contrario. Quien se dedica a las letras profesionalmente - o lo intenta - va percibiendo la fuerza del influjo de esa masa que sólo en apariencia tiende a la apatía: el escritor es consciente de que corre peligro de dejarse manipular por los deseos de quienes leen, puesto que depende de ellos económicamente, y a menudo

Hoffmann, ejemplifica al erudito totalmente carente de vitalidad con el personaje de Tusmann, secretario áulico de cancillería y lector empedernido, que no percibe el espíritu, sino la letra, y que - utilizando la formulación de Herder - es uno de esos "verwirrte Buchstabenmänner" que terminan por convertirse en "in Person gedruckte Buchstaben": "Daher kam es, daß Tusmann ein Polyhistor, ein lebendiges Konversationslexikon wurde, das man aufschlug, wenn es auf irgendeine historische oder wissenschaftliche Notiz ankam" (SB 556). Tusmann sustituye la experiencia por la lectura de viejos tratados, los cuales le anticipan lo venidero al tiempo que le reafirman en sus convicciones. A diferencia de los nuevos letraheridos de su época, que alimentan su desmesurado apetito lector básicamente con novelas contemporáneas, el secretario desconfía de todo escrito reciente.

²⁹ Cf. Karl Immermann (1840-44), *Memorabilien*, München, 1966, pp.69 y 73, citado por Wolfgang R. Langenbucher (1971), p.52s.

vive ese riesgo como una humillación, como un rebajarse. No es que el denostado lector común sea un enemigo furioso del arte; sabe apreciarlo como remedio contra el aburrimiento y para relajarse tras una dura jornada laboral. Pero es precisamente su utilitarismo en relación a lo que el artista identifica con lo más valioso de sí, lo que convierte al lector acomodaticio en antagonista peligroso del escritor. Éste, más o menos supeditado en lo económico, no puede permitirse dar la espalda a su público, aun a pesar de no vivir exclusivamente de él³⁰. Sublimando a duras penas esta situación que juzgan indigna, muchos escritores se adjudican un papel de mistagogo o de mediador. Herder, en el texto antes mencionado, presuponía al escritor auténtico una conciencia más elaborada, más reflexiva, más independiente de los caprichos de las modas que la de sus contemporáneos; le consideraba también un guardián de la tradición, de todo lo escrito y pensado en tiempos pretéritos que mereciera ser recordado y conservado. Para que el poeta ejerciera adecuadamente su función debía dejarse guiar por su propia voz interior; en el caso de que fuera el público quien llevara la voz cantante, él no haría más que perpetuar los gustos de éste y viceversa. Si, por el contrario, el autor no renunciaba a su magisterio, llegaría a reeducar a sus lectores³¹, aunque el sinfín de textos que éstos tenían para elegir se lo pusiera francamente difícil³².

³⁰ Karl Ludwig Schneider (1967), "Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns" in: H. Steffen (ed.), *Die deutsche Romantik*, p. 209s. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en época de Hoffmann la figura del "freier Schriftsteller" es todavía bastante infrecuente.

³¹ "'Schreibe!' sprach jene Stimme und der Prophet antwortete: für wen? Die Stimme sprach: 'schreibe für die Todten! für die, die du in der Vorwelt lieb hast.' - 'Werden sie mich lesen?' - 'Ja, denn sie kommen zurück, als Nachwelt.'" En: *J.G. Herder (1796), Briefe zu Beförderung der Humanität*, p.92.

³² "Alles lieset Alles, es möge von ihm verstanden werden, oder nicht; nach der verbotnen Speise lüstet man am meisten. [...] so kann nur Eine Macht in der Welt diesen Unfug hemmen. Es ist bessere Erziehung, die ihre Zöglinge nicht erst durch

Joseph Strelka interpreta el descontento de autores como Goethe, Schiller o Herder con respecto a su público desde dos ángulos distintos. Por un lado, como un fenómeno característico de la fase temprana en la que se encuentra la propagación masiva de la literatura: los lectores o espectadores (Strelka se refiere en especial al teatro) han de ser todavía educados, especialmente en las ciudades pequeñas carentes de tradición teatral y universitaria. Por otro lado - dice Strelka - la insatisfacción de los autores puede provenir también de una confusión y falta de criterio entre quienes leen que obedezca a otras causas. Con el prestigio creciente que el cultivarse ha alcanzado entre la burguesía, han empezado a desarrollarse ciertas modas en el ámbito de la literatura que terminan degenerando en una serie de tópicos culturales. Éstos se caracterizan por ser dichos con el gesto grave de lo que consta por escrito y carecen, por consiguiente, de la más mínima espontaneidad. De ese falso prestigio nace también un repertorio histriónico de poses tanto para poetas, dramaturgos y novelistas pretendidamente entregados a su arte, como para supuestos amantes de las bellas letras. El conocimiento superficial de la tradición literaria y el deseo de ocultar esa superficialidad actúan como un filtro que priva al público de su capacidad innata juzgar una obra con acuerdo al sentido común. No es de extrañar que ese tipo concreto de afectación se convierta en blanco de las críticas de los más perspicaces³³. El lúcido análisis que Grillparzer

Schaden klug werden läßt; und ein stiller Bund aller Guten unter einander, nichts Unwürdiges zu verbreiten, oder zu loben." *Ibid.*, p. 93

³³ Hoffmann no teme lanzar invectivas contra los de su propio gremio, los escritores. Por lo que respecta a lo que los más pretenciosos de éstos esperan de su público, especialmente del femenino, he aquí un elocuente pasaje de *Klein Zaches, genannt Zinnober* (1818): "Überschwenglichen Dichtern war freilich noch vieles andere an der hübschen Candida nicht recht, aber was verlangen die auch alles. Fürs erste wollen sie, daß das Fräulein über alles was sie von sich verlauten lassen, in ein somnambüles Entzücken gerate, tief seufze, die Augen verdrehe, gelegentlich auch wohl was weniges ohnmächtige oder gar zur Zeit erblinde als höchste Stufe der weiblichsten Weiblichkeit" (*SW* 33).

hace de esa pérdida de espontaneidad en el público teatral y de sus consecuencias, puede aplicarse a todo el ámbito literario:

Aber auch das Publikum klagt über das Theater. Und das scheint schlimm. Um des Publikums willen ist das Theater da [...] Damit ist nicht gemeint, als ob das Publikum im großen von der Poesie irgend etwas verstehe, als ob es die Idee des Dichters, die Schwierigkeit der Ausführung, die Mittel, die er angewendet, das Geistreiche der Verknüpfung zu beurteilen imstande wäre, sondern sein Urteil hat nur Geltung über das Faktum: ob er in der Ausführung die allgemeine Menschennatur getroffen, ob er gerührt, wenn er rühren, erschüttert, wenn er erschüttern, überzeugt, wenn er überzeugen wollte. Man hat, wenn man sich der Autorität des Publikums unterwirft, wie bei der Jury, nicht die Gesetzkunde sondern den gesunden Menschenverstand, die richtige Empfindung, vor allem die Unbefangenheit beider im Auge. Sollte ein Publikum diese Eigenschaften ganz oder zum Teile eingebüßt haben, so ist es in diesem Augenblicke keine Jury mehr, sondern ein mehr oder weniger unwissender und daher unbrauchbarer Richter; unwissend, weil von einer aus allen Bildungsstufen zusammengesetzten Menge die Kenntnis der Sache nicht vorauszusetzen ist.³⁴

En ese momento se está dando un fenómeno contradictorio: las leyes de mercado, determinadas por la lectura extensiva, menos intensa pero más frecuente que antes y, sobre todo, mucho más variada, rigen ya la producción literaria. No obstante los autores reclaman para sus obras aquel poder de absorción y aquella credibilidad, de los que había gozado la literatura devocional. En ese sentido me parece significativa la satisfacción de Hoffmann al señalar el arrobamiento del público de Bamberg durante la representación en el teatro local de *La devoción de la Cruz* de Calderón (Nle 21). Hay también dos pasajes en *Der Sandmann* que

³⁴ Cf. Franz Grillparzer, "Über das Hoftheater", en: *Sämtliche Werke*, ed. de August Sauer, Wien 1925, vol. XIV, p. 121s. Citado según: Joseph Strelka (1971), *Die gelenkten Musen: Dichtung und Gesellschaft*. Wien, Frankfurt am Main, Zürich: Europa, p. 56s.

ilustran muy bien la nostalgia de un lector u oyente capaz de embelesarse. En el primero de ellos, Nathanael, que ha escrito un inquietante cuento, se dispone a leersele a su prometida, Clara. Ésta, paradigma del lector medio, preve que el texto será aburrido, como suelen serlo los de Nathanael, y, ni corta ni perezosa, se pone a hacer punto para amenizarse el rato. Clara no dejará esa actividad hasta que se dé cuenta de la dimensión siniestra del relato de Nathanael. Al acabar éste, Clara le sugiere con toda la delicadeza posible que eche su escrito al fuego, a lo que Nathanael responde airado: "Du lebloses, verdammtes Automat!"³⁵. La segunda escena, que es la que propiamente revela el deseo, al que aludía antes, de tener un público atento, está escrita en contraposición a la anterior. En ella, Nathanael, profundamente enamorado de Olimpia, se encuentra junto a ésta y decide leerle alguna de sus numerosas composiciones poéticas. En Olimpia, que es una autómeta, aunque Nathanael no lo sabe todavía, proyecta éste sus anhelos:

Aber auch noch nie hatte er so eine herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte keine Papierschnitzchen, oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leisen erzwungenen Husten bezwingen - kurz! - stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. (*FuN* 357)

³⁵ "Da fiel dem Nathanael erst ein, daß er ja die Dichtung in der Tasche trage, die er habe vorlesen wollen. Er zog auch die Blätter hervor und fing an zu lesen. Clara, etwas Langweiliges wie Gewöhnlich vermutend und sich darein ergebend, fing an ruhig zu stricken. Aber so wie immer schwärzer und schwärzer das düstre Gewölk aufstieg, ließ sie den Strickstrumpf sinken und blickte starr dem Nathanael ins Auge. [...] Clara drückte ihn sanft an ihren Busen und sagte leise, aber sehr langsam und ernst: 'Nathanael - mein herzlieber Nathanael! - wirf das tolle - unsinnige - wahnsinnige Märchen ins Feuer.' Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: 'Du lebloses, verdammtes Automat!'" (*FuN* 348)

El paralelismo de ambos pasajes no está exento de ironía con respecto a Nathanael, a pesar de que la historia de éste acabará en tragedia: es él y no Clara quien confunde la realidad con sus deseos, él quien toma a Olimpia por una persona de carne y hueso, quien increpa a Clara y no a Olimpia por su insensibilidad llamándola autómeta. Parece como si Hoffmann fuera consciente - seguramente a su pesar - de la irreversibilidad de los hechos, en lo que se refiere a la actitud de los lectores hacia lo leído, si bien no oculta tampoco que a veces dicha actitud está más que justificada: "Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig" (*FuN* 347). Sin embargo, ni Hoffmann ni otros autores románticos abandonan la esperanza de hallar o incluso de formar a un auténtico lector empático, que constituya junto al que escribe la "*unsichtbare Kirche*" (*Nle* 18) de los verdaderos amantes de las letras. Esa esperanza se refleja en los textos; en ellos con frecuencia se obliga al lector a buscar el sentido de lo escrito en oposición a las normas sociales imperantes que el texto refleja y niega a la vez³⁶.

Otra cosa se pone de manifiesto en *Der Sandmann*, y es que el lector medio, encarnado aquí por Clara, desea distraerse con los libros y sólo eso; cuando la

³⁶ Al estatus de lector ideal se llega a través del proceso de lectura, del que se pretende que tenga algo de iniciático. Así lo describe Iser: "Wenn der Roman die sozialen und historischen Normen seiner Umwelt aufnimmt, so heißt dies nicht, daß er damit zeitgenössische Geltungen lediglich reproduziere. [...] in der Regel erschöpft sich der Roman kaum in der Bestätigung dessen, was sie [die Normen] als Regulative zu leisten haben. Wenn die sozialen und historischen Normen das Repertoire des Romans bilden, so erscheinen diese im fiktionalen Kontext in einer oft differenziert abgestuften Negation. Diese Negation hat aber einen imperativischen Charakter; sie fordert dazu auf, das 'Positive' anderswo als im Umkreis des unmittelbar Vertrauten zu suchen. Diese implizite Aufforderung der Negation ergeht natürlich zunächst an den, für den die negierten Normen das Vertraute sind. Das ist aber der Leser des Romans, dessen Aktivität insoweit beansprucht wird, als er die vom bekannten Horizont sich abkehrende Zielrichtung des Romans als dessen Sinn konstituieren muß. [...] Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser." Wolfgang Iser (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink, pp.8s.

lectura amenace con incomodarla o desasosegarla de algún modo, Clara no dudará en quemar el libro. Precisamente la turbación del público, el mostrarle la cara oculta de lo aparentemente plácido, serán armas a las que recurrirá el escritor en su contienda contra la lectura dispersa y falta de respeto. Esta actitud inclemente para con el público ya había sido expresada por Schiller en la carta que dirigió a Goethe el 17.8.1797:

So viel ist mir auch bei meinen wenigen Erfahrungen klar geworden, daß man den Leuten, im ganzen genommen, durch die Poesie nicht wohl, hingegen recht übel machen kann, und mir dünkt, wo das eine nicht zu erreichen ist, da muß man das andere einschlagen. Man muß sie inkommodieren, ihnen die Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und in Erstaunen versetzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst soll die Poesie ihnen gegenüber stehen.³⁷

La efectividad de este arma no durará mucho, o mejor dicho deberá sofisticarse cada vez más, adentrándose en el terreno de lo cotidiano, subvirtiéndolo y volviéndolo desapacible, como ocurre en parte de la obra hoffmanniana. ¿Por qué esa necesidad de sofisticación cada vez mayor? Al principio del capítulo ya relacionaba la creciente afición a leer muchos y variados libros con el deseo del sujeto de explorar los recovecos de su propio yo. En uno de ellos, agazapado, se encuentra la capacidad de disfrutar con las desventuras ajenas, con lo terrorífico o incluso lo macabro. El público del XVIII la descubrirá y cultivará gracias a géneros como la novela gótica o el melodrama, con lo cual algunos escritores que quizá pretendían escandalizar entrarán de nuevo en el círculo sin fin de la producción de

³⁷ *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ed. por Hans Gerhard Gräf y Albert Leitzmann, I, p.381, citado por Hans Georg Werner (1978), "Der romantische Schriftsteller und sein Philisterpublikum", p.94

un tipo de obras cuyo esquema está determinado en la práctica por los deseos de sus lectores³⁸.

En un texto que Hoffmann escribió para su amigo, proveedor de vino y posterior editor C.F. Kunz para anunciar la apertura al público de su biblioteca³⁹, menciona a los "ephemeren Produkten der Literatur, die erst mit Heißhunger verschlungen, und dann beiseite geworfen werden" (Nle 24) y hasta se atreve a comparar la producción de éstos con la de las llamadas aguas menores⁴⁰. La biblioteca de Kunz - dice - no va a dedicarse a fomentar el consumo de semejantes bodrios, como hace la mayoría de instituciones parecidas, sino a procurar "die Ausbreitung der *wahren* Literatur und die dadurch herbeigeführte Ausbildung der Wissenschaft und des Geschmacks" (*ibid.*; el realzado es del autor). No es casualidad que Hoffmann utilice el término *Wissenschaft* para señalar uno de los objetivos fundacionales de dicha biblioteca; tampoco hemos de pensar que lo haga en un sentido restrictivo, refiriéndose exclusivamente a obras propiamente científicas: ya señalé en el capítulo anterior el prestigio heredado de la Ilustración del que goza la ciencia en aquel entonces. Ese carácter prestigioso ha sido trasladado a toda literatura que se precie de ser perdurable: el análisis estético al que puede someterse hace pertenecer a la literatura al ámbito de las bellas artes, el análisis retórico, al de las bellas ciencias. En una formulación de la que podemos presumir que recoge tanto el sentir de sus contemporáneos como el suyo propio,

³⁸ Cf. Lothar Pikulik (1992), *Frühromantik*, pp.30-33.

³⁹ Cf. "An das gesamte hochverehrte Publikum in und um Bamberg" (Nle 23-27).

⁴⁰ "Diese Leihbibliotheken sind die wahren Ableitungsbäche [...], und man möchte behaupten, daß manche Schriftsteller ausdrücklich Wasser lieferten, um jene Bäche nicht austrocknen zu lassen" (Nle 24).

Hoffmann habla de la intención de Kunz de crear una biblioteca que reúna las condiciones "die jeder wissenschaftliche Mann, jeder Künstler, kurz ein jeder, der eine Bibliothek zur Belehrung so wie zur Zerstreuung und Erholung benutzen will, voraussetzen muß" (*Nle* 25). Volvemos aquí a encontrar las expectativas del público lector respecto al escritor: por un lado se espera de él una especie de magisterio, por otro diversión y solaz, la vieja máxima horaciana del "*delectare et prodesse*". Lo que da a entender la referencia a esas expectativas junto a la mención de la "wahre Literatur" (*Nle* 24) es que el escritor tiene dificultades en aceptar ese doble papel: cuestiona la actitud pedagógica del dedo en alto y se siente rebajado cuando en sus escritos se busca mero entretenimiento.

III. EL LECTOR ENEMIGO. CALDERÓN COMO PERSONAJE LITERARIO

Al modificar la burguesía sus hábitos de lectura de modo sustancial, ha cambiado también la relación entre escritor y público. Desaparecido el mecenazgo, quienes se dedican profesionalmente a las letras han pasado a depender de sus lectores y esa dependencia, que al principio no consideran como tal, se les hace menos llevadera cuanto mayor diferencia ven entre su propia concepción de la literatura - del arte en general - y la de quienes han de leer sus obras. El hecho de que con la secularización se haya transferido al ámbito artístico una noción de verdad antes exclusiva de la religión, no facilita el que los escritores admitan de buen grado que "se deben a su público" si quieren sobrevivir. Y sin embargo, dicha dependencia es innegable, y el aspecto económico no es el único: del reconocimiento del público depende también en gran medida la autoestima de quien escribe¹. Ese sentimiento ambiguo frente al público da lugar a actitudes contradictorias o ambivalentes: el autor pretende seleccionar a sus lectores empleando para ello estrategias que provoquen en éstos determinadas reacciones emocionales y cognitivas, que subviertan sus expectativas y les desconcierten. Según se den o no dichas reacciones, los lectores entran a formar parte del juego sutil que establece quien escribe o pasan a ocupar una posición desairada o cuando menos poco comfortable. En el presente capítulo no vamos a tratar textos que satirizan abiertamente al público como enemigo,

¹ En ese sentido Hoffmann escenifica en *Des Veters Eckfenster* lo que podría llamarse un golpe bajo a la vanidad autorial: una florista joven y atractiva se halla sumida profundamente en la lectura de un libro. Cuando la florista alaba el libro que está leyendo a su cliente, éste se da a conocer como autor de la obra en cuestión. La sorpresa que esto suscita en la florista es interpretada primero como muestra de admiración ante el talento del escritor. Pero éste pronto se da cuenta de que se ha equivocado: "Es fand sich, daß das Mädchen niemals daran gedacht, daß die Bücher, welche sie lese, vorher gedichtet werden müßten. Der Begriff eines Schriftstellers, eines Dichters war ihr gänzlich fremd, und ich glaube wahrhaftig, bei näherer Nachfrage wäre der fromme kindliche Glaube ans Licht gekommen, daß der liebe Gott die Bücher wachsen ließe, wie die Pilze" (*SW* 608).

aunque sean éstos los más frecuentes, sino formas menos evidentes y más ingeniosas.

Se diría que cuando un escritor recurre explícitamente a la tradición puede presuponersele cierta dosis de confianza en sus lectores e incluso un poco de complicidad con ellos. El que escribe cree que quienes le leen conocen ya esa obra o a ese autor que él cita o a los que alude. Pero ¿qué ocurre si un autor opta a sabiendas por confundir a su público? Existe un breve apunte de Hoffmann, en el que Calderón no aparece como referente literario, sino como personaje de ficción. No se trata, pues, - como en textos hoffmannianos posteriores - de alabanzas a este dramaturgo ni tampoco de recomendaciones para leerle²: esta vez Hoffmann hace un sucinto esbozo biográfico deliberadamente falaz y mucho menos anodino de lo que parece a primera vista. En su agenda de 1809, poco después de haber enviado a Rochlitz, editor de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, el relato *Ritter Gluck*, Hoffmann escribe lo siguiente, a modo de reflexión, bajo el epígrafe "*Mystifizierende Anekdoten*":

Es müßte spaßhaft seyn Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u.s.w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. Denn mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben. - Gäbe man ihnen einen Stachel, desto besser. (*Nle* 335)

El apunte pone de manifiesto hasta qué punto era Hoffmann consciente de lo creativo que, en potencia, podía ser el lector. La reacción de éste último es lo que

² Así por ejemplo en el *Berganza* (*FuN* 130ss), en los *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* (*FuN* 683), en el *Kater Murr* (*ETKM* 320).

el plan de Hoffmann tiene en cuenta y pretende manipular. El autor intuye que quien lea la anécdota se distanciará de ella y construirá un sentido distinto del que el texto pretende tener en cuanto perciba que le están dando gato por liebre, esto es, que la verdad histórica y lo que la anécdota presenta como tal no coinciden. La redacción del texto quiere dificultar dicho distanciamiento al lector ignorante o poco atento sustituyendo los hechos históricos por otros inventados. Hoffmann consigue el aspecto veraz de éstos simulando haber consultado fuentes historiográficas reconocidas en su época.

A pesar de no ser *Ritter Gluck* el primer texto que le publicaban, Hoffmann consideraba que con este relato había comenzado su carrera literaria³. De hecho, en el modo como Hoffmann introduce la falsa anécdota se adivina la excitación de quien ha empezado a recorrer un nuevo camino. Y es que, en *Ritter Gluck*, Hoffmann se había servido también del nombre de un personaje histórico para situar su relato en tierra de nadie entre la realidad y la fantasía. No ha de extrañarnos que Hoffmann sacara más jugo de ese recurso en su *opera prima* que en el apunte que nos ocupa, escrito a los pocos días; al fin y al cabo un relato da mucho más de sí que una ocurrencia apenas esbozada⁴. En ésta, Hoffmann no se

³ Anterior es sólo el artículo crítico-teórico "*Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt*", publicado en 1803 por la revista de Kotzebue *Der Freimüthige*. Tras realizar el mencionado envío a Rochlitz el 11 de enero de 1809 (*Tb* 39), Hoffmann anota en su diario unas dos semanas más tarde: "Meine litterarische Carriere scheint beginnen zu wollen" (*Tb* 42). El texto que comento aquí fue escrito en el espacio que la semana del 15 al 21 de enero de 1809 ocupaba en la agenda.

⁴ Hay quien considera la anécdota de Calderón como una parodia de *Ritter Gluck*. Cf. Hans von Müller, "Zwei Exkurse zum 'Ritter Gluck'" en: H. v. Müller, *Gesammelte Aufsätze über E.T.A. Hoffmann*. Ed. de Friedrich Schnapp. Hildesheim: Gerstenberg, 1974, p.460. Sobre el paralelismo de ambas obras véase también Günter Oesterle (1992), "Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*" en: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*

permite más libertad que la del anacronismo, ya que basa la efectividad de la falsa anécdota en la estricta observancia de los cánones del género biográfico. Pero precisamente por esa economía de recursos y por el aspecto absolutamente fidedigno que éstos confieren al texto sobre Calderón, es posible, como veremos más adelante, que la falsa anécdota hubiera resultado más provocativa a los lectores que el mismo *Ritter Gluck*. Aunque la *Mystifizierende Anekdote* no sea más que un apunte sin demasiadas pretensiones, este escrito refleja mejor que otros la tensa relación entre su autor y sus lectores.

El propósito del juego es el siguiente: divertirse a costa de engañar momentáneamente a otros, construir una ficción que, siendo manifiestamente falaz para los entendidos, permitiera a quienes no lo son, creer en ella a pies juntillas. Para ello Hoffmann, como decía, se sirve de una forma extendidísima en su época, la de la anécdota, la cual era moneda común en periódicos de todo tipo y muy apreciada en las conversaciones que amenizaban los llamados "tés estéticos" de la burguesía⁵. El progresivo afianzamiento de lo privado durante el siglo XVIII explica el éxito de las llamadas historias secretas, que presentan una faceta

(Fortsetzung der *Mitteilungen der E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft*), vol. 1 1992/93: *E.T.A. Hoffmann - Deutsche Romantik im europäischen Kontext*. Ed. de Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, 1993, pp. 58-79, especialmente pp.58-61.

⁵ De entre los muchos ejemplos de anecdotarios y de periódicos que incluían anécdotas (*Sammlung von Anekdoten und Charakterzügen aus den beiden merkwürdigen Kriegen in Süd- und Norddeutschland in den Jahren 1805, 6 und 7*, publicada por entregas en Leipzig; *Der Korrespondent von und für Deutschland*, de Nuremberg; etc.) destacan los magníficos *Berliner Abendblätter* (1.10.1810 - 30.3.1811), dirigidos y escritos por Kleist y editados en parte por Hitzig, gran amigo de Hoffmann. Hoffmann no llegó a conocer este diario hasta el 6 de junio de 1812 (*Tb* 136) a través de Hitzig precisamente, quien le envió unos cuantos ejemplares por carta. La respuesta de Hoffmann a Hitzig da fe de la honda impresión que los *Berliner Abendblätter* le causaron (*Bw* I 339).

desconocida de los acontecimientos públicos, que por oculta resulta más verdadera⁶.

En su *kreislerianum* "*Höchst zerstreute Gedanken*" (1814), Hoffmann señalará el poco respeto que le merecen la mayoría de las anécdotas que circulan sobre los grandes artistas, que en muchos casos no hacen sino delatar que quien la cuenta no ha comprendido en absoluto la grandeza del personaje al que se refiere: "Von den großen Meistern werden oft Anekdotchen aufgetischt, die so kindisch erfunden, oder mit so alberner Unwissenheit nacherzählt sind, daß sie mich immer, wenn ich sie anhören muß, kränken und ärgern" (*FuN* 51). Con su travesura, Hoffmann pretenderá poner en evidencia, aunque sea por pocos instantes, a quien, creyendo a pies juntillas el disparate inventado por él, se ha alegrado de tener algo nuevo que explicar en la próxima reunión.

Como género, las anécdotas pretenden, bien mostrarnos un aspecto desconocido de la persona a la que se refieren, bien confirmar un rasgo distintivo de su carácter⁷. La distancia - formal y de contenido - que separa la anécdota de la biografía pública de su protagonista es lo que provoca la popularidad de ese género; su brevedad, el final coronado casi siempre por alguna frase ingeniosa o, como en el caso que nos ocupa, por un dato inesperado, convierten a la anécdota

⁶ Jean Marie Goulemot (1985), "Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado", en: Philippe Ariès; Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada*. Traducción de M^a Concepción Martín Montero. Madrid: Taurus, 1989, vol. III: *Del Renacimiento a la Ilustración*, dirigido por Roger Chartier, p.394.

⁷ Cf. André Jolles (1930), *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer, ⁵1974; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, ⁷1989, edición aumentada; Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (eds.), *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, ²1990, edición corregida.

en algo que fácilmente se incorpora a la tradición oral. A causa de ello tendemos a equipararla al chascarillo, tal como afirman Kris y Kurz:

Wir sind heute geneigt, die Anekdote mit geringem, schwer faßbarem Unterschied neben den Witz zu stellen, mit dem sie offenbar den formalen Aufbau gemein hat: Auch die Anekdote gipfelt meist in einer Pointe, an die der Lustgewinn geknüpft ist. [...] Der Inhalt aber bezieht sich in der Regel auf einen hervorragenden Träger oder Helden [...] Dabei ist, was von dem Helden berichtet wird, meist als Ergänzung seiner "offiziellen" Lebensbeschreibung anzusehen, stellt uns etwa den großen Mann als Mensch unter Menschen dar [...]; man könnte die Anekdote auch als ein Stück Geheimbiographie des Helden ansprechen.

Hoffmann inventa una anécdota relacionada con la juventud y formación de Calderón, advirtiendo previamente que el ejemplo aducido carece de "Stachel", esto es, de una agudeza final. La historia contada es, resumiendo, ésta: Hallándose Federico el Grande en Potsdam tras la paz de Hubertusburg (1763), observa a un muchacho que escribe frenéticamente sobre un pizarrín y que luego declama con entusiasmo lo escrito. Al apreciar la calidad de los versos del chico, que resulta ser pinche de cocina al servicio de un enviado español, el rey le toma bajo su protección, le envía al "Joachimsthaler Gymnasium" de Berlín y, posteriormente, a la universidad de Halle. Tras finalizar los estudios que el rey le ha costado, el joven es nombrado magistrado de la ciudad pomerana de Stargard. A pesar de ello, y sin menoscabo de sus funciones como jurista, el joven continúa interesándose vivamente por la literatura, y escribe varias obras teatrales, estrenadas con notable éxito en una sociedad literaria berlinesa. A la muerte de un pariente que le ha dejado su fortuna, nuestro jurista-dramaturgo se traslada a Madrid, donde empieza a redactar en su lengua materna piezas teatrales que suscitarán el entusiasmo del público. Al final de la historia se revela la identidad del protagonista, que no es

⁸ Ernst Kris; Otto Kurz (1934), *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Prólogo de Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p.31.

otro que Calderón de la Barca, "den die Spanier vergöttern und der auf diese Weise seine Ausbildung dem großen Könige von Preußen zu danken hat" (*Nle* 336). La anécdota termina con una referencia bibliográfica: "Siehe Meybom's Brandenburgische Annalen. Th. 2. Seite 63" (*Nle* 336)⁹.

Dejando aparte la cronología descabellada (Calderón murió treinta y un años antes del nacimiento de Federico el Grande), lo interesante de este apunte es el rigor con el que Hoffmann sigue el patrón de las anécdotas que ilustran las *vitae* de artistas escritas desde el Renacimiento. En el ya clásico ensayo de Ernst Kris y Otto Kurz sobre el tema, el autodidactismo, el origen humilde y la posterior ascensión social del personaje se dan como motivos característicos de las anécdotas que se ocupan de la niñez o juventud de un artista (entendidos estos periodos de la vida como presagio del genio que se desarrollará). Ambos motivos aparecen en la anécdota hoffmanniana, constituyendo además, por lo sorprendentes, la gracia de ésta: ante la revelación de que Calderón limpiaba cacerolas, estudió en Halle y llegó a magistrado de una ciudad pomerana antes de ser celebrado como autor de *La vida es sueño*, no podemos más que quedarnos boquiabiertos. La revelación de estos datos insospechados en la biografía del dramaturgo compensa la falta de "*Stachel*", de la que - según Hoffmann - adolece la anécdota.

La "*pointe*", recreo del ingenio y generadora de placer o, en su defecto, la sorpresa que suscita lo revelado por la anécdota, convierten a ésta en un género eminentemente popular. Al mismo tiempo, sin embargo, este tipo de final jocoso o

⁹ La referencia es también falsa. Meibom sí existió: fue un historiador del XVII de quien Hoffmann menciona a su vez una anécdota en "*Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt*" (*SzM-Nle* 15)], pero según Friedrich Schnapp nunca escribió una obra con el título dado por Hoffmann (*Nle* 485).

sorprendente puede restar a la anécdota la verosimilitud que le es imprescindible para cumplir el propósito de Hoffmann: mixtificar. Hay dos maneras de evitar ese efecto indeseado: el tono pretendidamente objetivo o erudito y el moralizante. Es evidente que Hoffmann ha optado por el tono erudito: únicamente si lo mantiene conseguirá que la historieta cumpla su objetivo. Hoffmann, pues, jalona la anécdota que ha inventado de referencias históricas ["kurz nach dem Abschluß des Hubertsburger Friedens" (*Nle* 335)], geográficas o locales¹⁰ y bibliográficas. La efectividad de su estratagema queda demostrada por el hecho de que un tal Ludwig Jeleni incorporara de buena fe la ficción creada por Hoffmann a un libro suyo sobre Federico el Grande publicado en Berlín en 1841¹¹. Para más inri, el crítico que se encargó de la recensión de dicha obra señaló como único motivo de queja que Jeleni adjudicara a Calderón la obra *Doña Diana*, que en realidad escribió Agustín Moreto (*Nle* 484). Es una verdadera lástima que Hoffmann no llegara a ver qué frutos daba su ardid.

Si comparamos la "*mystifizierende Anekdote*" con su inmediato antecedente, el relato *Ritter Gluck*, veremos que este último juega también con las expectativas del lector al incorporar elementos que nos predisponen a una obra de corte realista, empezando por el subtítulo "*Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*", y siguiendo con las vívidas descripciones de Berlín y los ácidos comentarios sobre las representaciones de ópera en la ciudad y su público. Sin embargo, ese subtítulo,

¹⁰ Potsdam (*Nle* 335), "nach Berlin ins Joachimsthaler Gymnasium", "auf der Universität Halle", "Justiz Bürgermeister in Stargard in Pommern", "Döbbelinschen Gesellschaft", Madrid (*Nle* 336).

¹¹ El título de libro es *Anekdoten und Charakterzüge aus dem Leben Friedrichs II, König von Preußen*. Véanse al respecto las notas de Friedrich Schnapp en *Nle* 484.

que en apariencia garantizaba la fiabilidad de la narración, esconde en realidad una trampa: el epígrafe y el propio cuento sitúan la acción del mismo en otoño de 1809, mientras que *Ritter Gluck* fue publicado en febrero de 1809 en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, es decir, más de medio año antes de ese otoño que el narrador pretende recordar¹². Dicha astucia, perceptible a los lectores atentos de esa primera publicación, fue quedando camuflada con el paso del tiempo hasta el punto de que en los estudios sobre *Ritter Gluck* apenas se ha mencionado¹³. El argumento de este cuento es el siguiente: Un domingo a finales de otoño, el narrador conoce en el Tiergarten a un hombre algo extraño de mediana edad, que dice ser compositor y demuestra conocer a fondo la música de Gluck. La conversación acaba de modo brusco: el desconocido desaparece de pronto sin que ninguno de los dos hombres haya llegado siquiera a presentarse. Pasan meses y ambos personajes no vuelven a verse hasta que una noche el narrador se encuentra

¹² Concretamente, *Ritter Gluck* aparece en el nº 20 del volumen XI de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Según se ha podido deducir de algunos datos - estrenos de ópera, etc. - que aparecen a lo largo del cuento, las referencias históricas corresponden a 1807. Cf. Christa Caroli (1968), "'Ritter Gluck'. Hoffmanns erstes Fantasiestück" en Helmut Prang (ed.), *E.T.A. Hoffmann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 335-358, en especial p. 336, nota 6.

¹³ La excepción a dicho silencio generalizado es Bernhard J. Dotzler (1988), "'Dem Geist stehen die Geister bei.' Zur 'Gymnastik' E.T.A. Hoffmanns", en: Jürgen Forhrmann; Harro Müller (eds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, pp. 365-399, aquí p. 380: "Gluck ist gegenwärtig, wo er nicht anwesend sein kann. Hieraus beziehen die beiden genannten Deutungsalternativen ihre Rechtfertigung - und tatsächlich spielt die Erzählung mit beiden Möglichkeiten: Gluck ist sowohl einer der vielen Geister, die in Hoffmanns Werk scheinbar wiederkehren, als auch eine seiner vielen Gestalten am Rande des Wahnsinns. Nur handelt es sich nicht um eine außerhalb der Erzählung liegende stumme Wirklichkeit, sondern um gezielt eingesetzte Strategeme. Auch das beweisen die Zeitbezüge. Denn sie zeigen nicht nur die Unmöglichkeit des Auftretens der historischen Person Christoph Willibald Glucks (1714-1787), sondern der Erzählung selbst. [...] Es ist die verdoppelte Strategie der Anekdoten-Notiz. Eine Schilderung von scheinbar höchster Authentizität (Hoffmanns "Realismus"), die gleich sich als gelogen ausweist - und mehrere doch übertölpelt hat."

al músico a la salida de la ópera, y éste le invita a su casa. Durante la visita el narrador ve que su anfitrión posee todas las partituras de Gluck cuidadosamente encuadernadas y que es capaz de cantarlas y tocarlas al piano, añadiéndoles incluso variaciones, a pesar de que en el papel pautado de los mencionados volúmenes no aparece una sola nota. La sorpresa del narrador será mayúscula cuando oiga afirmar al músico que es él quien ha compuesto todas esas obras. Al preguntar el narrador el nombre al talentoso desconocido, éste responde: "Ich bin der Ritter Gluck" (*FuN* 24). Desde un punto de vista racional, el hecho de que en 1809 Gluck llevara muerto más de veinte años (murió en Viena en 1787), convierte en impostor al personaje que dice ser él. Sin embargo, no es ésa la impresión que recibe el lector. A lo largo del cuento, los comentarios del narrador acerca del comportamiento algo excéntrico¹⁴ y la vestimenta extemporánea del personaje¹⁵, han dado a éste un tinte algo siniestro, que las revelaciones del propio músico

¹⁴ "Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit gebietender Würde behandelte. Er kehrte zurück und kaum hatte er sich gesetzt, als man die Ouvertüre der Iphigenia in Aulis zu spielen begann.

Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Armen auf den Tisch gestützt hörte er das Andante [...] Eine brennende Röte fliegt über die blassen Wangen; die Augenbrauen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wut entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehen die Augenbrauen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt wieder, die Augen erglänzen, ein tiefer innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert - [...] er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht" (*FuN* 16). Cf. también *FuN* 17, 18, 21.

¹⁵ "[...] als er sich setzte, schlug er den Überrock auseinander und ich bemerkte mit Verwunderung, daß er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schößen, schwarzsamte Beinkleider und einen ganz kleinen, silbernen Degen trug" (*FuN* 17). Cf. también *FuN* 22, 24.

acerca de sí mismo¹⁶ y de su estancia en el "reino de los sueños"¹⁷ intensifican todavía más. La intención de Hoffmann cuando termina el relato con la sorprendente declaración del músico es clara: quiere forzar al lector a que se pregunte quién es verdaderamente ese hombre y relativizar así lo que suele llamarse realidad¹⁸. En ese sentido Christa Karoli subraya con acierto la selección efectuada en el cuento entre los que están dispuestos a plantearse ciertas preguntas y los que no lo están:

Die Gestalt des 'Ritter Gluck' (und damit der Sinn des ganzen Stücks) ist von Hoffmann *bewußt* nicht eindeutig gegeben. Sie schillert zwischen partiell Wahsinnigem und Revenant C.W. Gluck,

¹⁶ "Ich kenne Sie", sagte er. 'Sie waren im Tiergarten - wir sprachen viel - ich habe Wein getrunken - habe mich erhitzt - nachher klang der Euphon zwei Tage hindurch - ich habe viel ausgestanden - es ist vorüber!'" (*FuN* 22). Cf. también *FuN* 20, 23.

¹⁷ "Durchs elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Tor einmal, noch wenigere gehen durch! Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter - eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstraße nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Tor sind sie zu finden" (*FuN* 18). Cf. también *FuN* 19, 23.

¹⁸ Véase la interpretación que Eckhart Kleßmann hace de este relato, contraria a la de Hans von Müller, quien sostiene que el presunto Gluck no es más que un demente obsesionado con el compositor. Cf. Eckhart Kleßmann (1988), *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, pp. 154-161, y Hans von Müller, "Zwei Exkurse zum 'Ritter Gluck'" en: H. v. M., *Gesammelte Aufsätze über E.T.A. Hoffmann*. Ed. de Friedrich Schnapp. Hildesheim: Gerstenberg, 1974, pp. 457-474. La alternativa, ya clásica, a la interpretación de von Müller la dieron Ellinger y otros, para quienes el personaje del *Fantasiestück* es el propio Gluck redivivo. Personalmente, me parece correcto el énfasis puesto por Kleßmann en que, mediante este personaje, Hoffmann dota a la realidad de una dimensión trascendental; sin embargo, no creo que sea convincente el modo en que descarta que el personaje de la narración sea un loco (pp. 159-161): en la obra de Hoffmann son frecuentes los dementes visionarios. La comparación con Lindhorst es algo forzada: ciertamente éste niega - y con total naturalidad, además - los límites comúnmente aceptados de lo real, y eso le hace parecido al protagonista de *Ritter Gluck*. No obstante también es verdad que el tránsito de un nivel de realidad a otro ocasiona al *alter ego* de Gluck un gran sufrimiento, que Lindhorst desconoce. Mientras el archivero-salamandra se pasea tanto por Dresde como por Atlantis como Pedro por su casa, el músico se siente un "abgeschiedener Geist", "gestaltlos" (*FuN* 23).

Geist der Musik und geheimnisvoll Unbekanntem, bloßer Traumfigur und Narren. [...] Das Fragmentarische, undurchsichtig Rätselhafte ist gleichzeitig Stimulans und Prüfstein, es sondert den philiströsen Leser [...] ab von denen, die mit eigener Phantasie zum Erleben des Wunderreichs gelangen.¹⁹

En efecto, la perplejidad de algunos lectores de *Ritter Gluck* puede deducirse de una carta abierta que Carl Wilhelm Salice-Contessa dirigió a Hoffmann²⁰. Aunque la indignación de los bienpensantes que tan bien parodia la carta se refiera sobre todo al procedimiento que Hoffmann utilizó en *Ritter Gluck* y en *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde*²¹, también tiene mucho que ver con la pretendida veracidad de la anécdota sobre Calderón:

... wie können Sie aus einem so einfachen Factum eine ganze Historie herausspinnen, an der nicht ein einziges oder vielmehr nur ein einziges wahres Wort ist? und doch die Sache durch allerlei Finten und Kunstgriffe so glaubwürdig machen, daß man denkt, man ließt [sic] eine wahre Geschichte? [...] Wie? - Poesie! Fantasie! - ach es stünde besser um Wissenschaft und Staat, wenn die Poesie und die Fantasie gehörig unter polizeiliche Aufsicht gestellt wären - Fantasie! Aus der Fantasie kommt eben alle Confusion in der Welt her. (*Bw* III, 66s)

¹⁹ Cf. Christa Caroli (1968), p.344s.

²⁰ "Ich habe Ihrem Treiben lange, wenn auch nicht immer freundlich, doch schweigend zugesehen; ich habe sogar Ihnen zu Liebe Ihre Fantasiestücke gelesen - das Märchen von goldnen Topf ausgenommen [...] Ich habe mir auch in diesen Fantasiestücken sonst viele wunderliche Dinge gefallen lassen, wie z.B. den Ritter Gluck, mit dem Sie unter den Zelten in Berlin gesessen haben wollen, obgleich die ganze Welt weiß, daß dieser Mann bereits Anno 1787 den 15ten November in Wien verstorben ist; denn hier, merkte ich wohl, lag eine satirische Absicht versteckt, also gewissermaßen ein praktischer Zweck und Nutzen, wobei man sich folglich doch etwas denken konnte; allein jetzt halt ichs nicht länger aus, und kann nicht länger schweigen! Sie treiben es zu toll!" Cf. Carl Wilhelm Salice Contessa (1820), "An den Herrn Kammergerichtsrath Hoffmann", escrita en 1818 y publicada en el anuario *Rheinisches Taschenbuch für das Jahr 1820* (*Bw* III, 66).

²¹ Hoffmann escribió una primera versión de este texto en 1816, que posteriormente sería modificada al incluir el relato en el primer volumen de *Die Serapions-Brüder*.

La *mystifizierende Anekdote* carece, en su simplicidad, de todos esos elementos que en *Ritter Gluck* primero insinúan y luego nos muestran fisuras en el monolito de lo real. En el esbozo, Hoffmann se esfuerza por seguir un patrón convencional que no nos sorprenda formalmente: el esquema clásico de las biografías de artistas. Más adelante en su carrera literaria no sólo adoptará a menudo este esquema sino que lo subvertirá y parodiará en un guiño al lector que él cree afin. El *kreislerianum Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* y la novela *Lebens-Ansichten des Katers Murr* son muestra suficiente del interés del autor por las posibilidades de la biografía y la autobiografía como marco formal²², y el falso apunte biográfico sobre Calderón supone un primer paso en ese sentido. Es sintomático que los personajes sometidos a ese marco (especialmente los que escriben sobre sí mismos) no salgan demasiado bien parados y que se conviertan, además, en la excusa perfecta para satirizar a ciertos sectores de la sociedad²³.

²² Este interés venía de antiguo. Hoffmann conocía a fondo las *Confesiones* de Rousseau. Si tomamos algunos datos de la biografía de su *alter ego* Kreisler como una transposición más o menos exacta de la suya propia, Hoffmann leyó esa obra cuando contaba unos doce años ("ich verschlang das Buch, das eben nicht für einen zwölfjährigen Knaben geschrieben" *ETKM*, 379). Años más tarde, el 13.2.1804 escribe en su diario: "Ich lese Rousseaus Bekenntnisse vielleicht zum 30^{sten} Mahl - ich finde mich ihm in manchem ähnlich - Auch mir verwirren sich die Gedanken, wenn es darauf ankommt, Gefühle in Worte zu fassen!" (*Tb* 29). Un estudio ya clásico sobre el tema en relación a Hoffmann es el de Wulf Segebrecht (1967), *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Por otro lado, conviene no olvidar que Hoffmann toma partido contra el *Bildungsroman*, también enraizado en el biografismo. Cfra. Brigitte Feldges; Ulrich Stadler (1986), *E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung*, con la colaboración de Ernst Lichtenhahn y Wolfgang Nehring, München: C.H. Beck, p.231; también Walter Müller-Seidel en su epílogo a la edición citada del Kater Murr (*ETKM*, 688) y Wolfgang Matz (1992) "Von Katern und Künstlern. Randbemerkungen zum Bildungsroman eines Literaten." in: *Text + Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann*. München, pp. 45-52.

²³ El primer objetivo de la ironía hoffmanniana es la autosatisfacción que embarga a los autores de escritos autobiográficos Murr y Milo. Así, pues, Milo se presenta a sí mismo como "ehemals Affe, jetzt privatisierender Künstler und Gelehrter" (*FuN* 305), y Murr, en el prólogo a sus memorias, lo hace - con falsa modestia - como "Étudiant en belles lettres" (*ETKM* 300), si bien en el prefacio que sigue a

Como veremos, este último aspecto se da también, aunque de forma indirecta, en el texto que nos ocupa. Aquí, no obstante y a diferencia de otros escritos posteriores, el objeto de la discreta burla es ni más ni menos que el propio lector o, mejor dicho, un determinado tipo de éste.

En la primera obra que acabo de citar, el mono Milo actúa como quienes, al darse cuenta de la importancia social del arte, simulan entusiasmo por él sin sentirlo. Habiendo recibido de un profesor de estética las primeras informaciones sobre sí mismo (*FuN* 300), Milo reinterpreta su vida de acuerdo con los cánones que prescribe el género autobiográfico. En consecuencia, los más nimios actos son convertidos en presagio de la "genialidad" que se manifestará en él más adelante, y de la cual el simio está convencido de antemano²⁴. A este respecto Murr, a pesar de su sincero interés por las letras y del ahínco que pone en aprender a leer y a escribir, actúa del mismo modo²⁵. Milo representa una naturaleza maleable que se acerca al arte por imitación, aunque en su caso el impulso de imitar no nazca de la admiración ni del deseo de aprender y sea definido por Milo como "der unwiderstehliche Drang, nicht sowohl Kultur zu erlangen, als die uns schon inwohnende zu zeigen" (*FuN* 300). El simio actúa de acuerdo con lo que "el público" espera de él: pretende haber alcanzado ya un grado de virtuosismo que no conmueve, pero que

continuación con el subtítulo "Unterdrücktes des Autors", se define como "Homme de lettres très renommé" (*ETKM* 301).

²⁴ Dice Milo: "der Gedanke, ebenso stolz, wie jener, in neuen Stiefeln einherzugehen, bemächtigte sich meines ganzen Wesens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich [...] die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte?" (*FuN* 299).

²⁵ Murr, antes de hablar sobre su infancia, se pregunta: "Kann aber auch wohl einem hohen Genius jemals Unbedeutendes begegnen? Alles, was er in seiner Knabenzeit unternahm oder nicht unternahm, ist von der höchsten Wichtigkeit, und verbreitet helles Licht über den tiefern Sinn, über die eigentliche Tendenz seiner unsterblichen Werke" (*ETKM* 319).

entretiene. Este tipo de comportamiento y no otro más acorde con ideales estéticos, es el que, en su caso, convertirá en realidad el *topos* biográfico del ascenso social del artista²⁶.

También la anécdota inventada sobre Calderón incluye alguna referencia al lugar que puede ocupar el artista en la sociedad. Que en este texto Hoffmann dé tantos detalles acerca de la preparación del joven protegido del rey es una alusión a un tema que desde los últimos lustros del XVIII ha sido candente: la formación de los poetas y el valor formativo de la poesía. Hacia 1770 es un lugar común el afirmar que los poetas nacen y no pueden ser instruidos en su quehacer; sin embargo, dado que la necesidad de formar a personas hábiles en la lectura y el manejo del lenguaje es perentoria para el estado, se empieza a distinguir entre dos clases de autoría: la creadora, que destaca entre todas las demás, y la de tipo medio, accesible a cualquiera y, por lo tanto, susceptible de ser enseñada²⁷. En la anécdota ideada por Hoffmann, ¿qué clase de talento descubre Federico el Grande en el joven Calderón? "Der König las zu seinem Erstaunen wohl geordnete <.....> Verse", escribe Hoffmann. El posterior desarrollo de la historia parece indicar que el rey deseaba respaldar no al joven extraordinariamente dotado para el teatro, sino a un pinche de cocina capacitado para llegar a lo más alto en el servicio del estado. El Calderón ficticio de la anécdota opta por consolidar su posición social antes de

²⁶ He aquí los "mandamientos", que, de seguirse, conducen directamente al éxito, según Milo: "Gänzliche Verachtung alles Bestrebens anderer; die Überzeugung, alle, die gern schweigen und nur im stillen schaffen, ohne davon zu sprechen, weit, weit zu übersehen; die höchste Selbstzufriedenheit mit allem, was nun so ohne alle Anstrengung die eigene Kraft hervorruft: das alles sind untrügliche Zeichen des höchstkultivierten Genies, und wohl mir, daß ich das alles täglich, ja stündlich an mir bemerke" (*FuN* 304).

²⁷ Cf. Heinrich Bosse (1978), "Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770", en: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 10, pp. 80-125, aquí p. 86.

hacerse valer entre el gran público como dramaturgo. No es un modo de actuar que se ajuste demasiado al patrón por el cual se rige la mayoría de los personajes hoffmannianos que tienen alma de artista, quienes de un modo u otro pagan la autenticidad de su arte con la inadaptación en el mundo (el caballero Gluck, Kreisler, Anselmus, Serapion, Belcampo...). ¿Significa esto que, para Hoffmann, Calderón fue tan falso como Milo, uno de los que no pertenecían a la "*unsichtbare Kirche*" del Arte? Desde luego que no. No olvidemos el participio que precede a la anécdota y que adjetiva su intención: "mystifizierend". Lo que ocurre es que en ese texto se proyectan los deseos de Hoffmann de gozar de cierto reconocimiento por parte de sus conciudadanos: la coincidencia de convertir a Calderón en jurista, como lo había sido él antes de decidirse a dar el salto a la profesión artística (y como posteriormente lo volvería a ser), así nos lo hacen sospechar. Y es que, desde su llegada a Bamberg, Hoffmann estaba pasando por un mal momento en ese sentido.

Bamberg supuso para Hoffmann la gran oportunidad de dedicarse únicamente a la música. O, al menos, eso creía él al principio. Su situación anterior era tan desesperada, que el contrato que le unía al teatro de Bamberg le pareció una puerta abierta hacia la fama como compositor²⁸. La realidad se encargaría de desengañarle: al cabo de unos dos meses de su llegada a la ciudad, acompañado por su esposa, Hoffmann tuvo que dimitir de su cargo como director musical tras haber fracasado al dirigir la ópera *Aline, Königin von Golkonda* (el 26.10.1808).

²⁸ El 25 de mayo de 1808 escribe a su amigo Hippel: "Du siehst, mein theuerster Freund, [...] daß ich nun mein Schicksal preise, welches mich mit einem Ruck dahin versetzt, wohin mich schon längst meine ganze Neigung trieb. Bey der jetzigen Concurrenz brodlos gewordener Künstler war es wirklich viel, ein Unterkommen zu finden, welches schon zu den bedeutenderen gehört, und für mich um so ersprießlich seyn muß, als ich nun nichts thun darf, als schreiben, um bekannt zu werden" (*Bw* I, 246s).

Friedrich Speyer, médico que en esos años se contaba entre las personas más allegadas a Hoffmann, explica así este despido y la consiguiente reacción del autor:

Die erste Zeit seines Aufenthaltes zu Bamberg war für Hoffmann mit vielen Verdrießlichkeiten verbunden. Graf von Soden hatte nicht ganz klug gehandelt, zur Direktion der Oper einen Fremden kommen zu lassen, da wir in dem Concertmeister Dittmaier bereits einen sehr tüchtigen Mann für dieses Fach besaßen, der zugleich mit allen Mitgliedern des Orchesters befreundet war, und als Bamberger die Meinung für sich hatte. Durch Hoffmanns Erscheinung sah sich jener zurückgesetzt, gekränkt, in seinen Verdiensten geschmälert und widerstrebte daher dem Ansinnen: die erste Violine zu spielen. Da der damalige Theaterunternehmer Cuno, ein höchst mittelmäßiges Opernpersonal hatte, auch die Musiker sich gegen Hoffmann eingenommen zeigten, so war es nicht zu wundern, daß die erste von ihm dirigierte Oper: Alina, misfiel. Man schrieb diesen übeln Erfolg seinen unzureichenden Kenntnissen im Dirigiren und dem Umstande zu, daß er am Flügel, was hier ganz neu war, dirigierte. Dittmaier und die Musiker suchten dieses zu benutzen, so daß Herr Cuno nach einiger Zeit das bestandene Verhältniß mit Hoffmann aufhob, und Dittmaier zum Musik-Direktor annahm. Es ist sehr natürlich, daß dieses Ereigniß bei der großen Reizbarkeit Hoffmanns, und bei seiner damaligen bedrängten Lage, einen tiefen Eindruck auf ihn machen mußte. Seine Seele wurde dadurch von Ingrimm erfüllt, eine Empfindung, welche er bei der Erinnerung dieser ihm zugefügten Unbilde während seines ganzen hießigen Aufenthaltes nicht verwinden konnte und die er oft in Worten laut werden ließ. (*Aufz* 128)

La precariedad de su situación lleva a Hoffmann a considerar la escritura (de críticas musicales y de relatos breves, como el *Ritter Gluck*) como posible *modus vivendi*, y le obliga a dar clases particulares de canto y piano a las jóvenes casaderas de postín. Mediante esta relación laboral con las familias más adineradas de Bamberg, Hoffmann se da cuenta del poco respeto que merece a la mayoría la música - mero pasatiempo - y, desde luego, un músico sin fama y sin fortuna. En el

mejor de los casos, se le considera una especie de animador de la vida social²⁹ y, en el peor, un don nadie³⁰.

El susceptible Hoffmann debió de sufrir bastante por este motivo en ese período de su vida, y me parece que es en ese contexto donde hay que situar la falsa anécdota calderoniana. Por un lado, el texto comentado, es un apunte a desarrollar de un género que desde siempre interesó a Hoffmann, que además era muy popular en aquel entonces y, por lo tanto, susceptible de dar algo de dinero en caso de ser publicado en algún periódico una vez elaborado literariamente. Por otro, y dado que la situación en la que se encontraba Hoffmann tampoco hubiera permitido una reacción más radical, la mixtificación provocada por la anécdota supone para éste una manera inofensiva de descargar su hiel por las humillaciones sufridas. La anécdota presenta a un dramaturgo con una trayectoria exitosa de principio a fin, tanto desde parámetros burgueses como desde los estrictamente artísticos: un muchacho de origen humilde, que por su talento se convierte en protegido del rey (y no de cualquier rey, sino de uno ciertamente carismático), poseedor de un título universitario, que disfruta de prestigio social y de dinero y que finalmente verá recompensados sus esfuerzos literarios con la adoración del público. Hoffmann sabía ya por experiencia que esto se da muy raras veces, y también que, por contra, la burguesía bienpensante gusta de creer que en su seno todo esfuerzo es

²⁹ Incluso Speyer, que apreciaba a Hoffmann sinceramente, no disimula su aprobación hacia un comentario que, más que ser "geistreich", como él dice, denota el sentimiento de superioridad de cierta señora respecto a Hoffmann: "Hier würzte er [Hoffmann] die Unterhaltung durch die glücklichsten Einfälle eines stets regen Witzes, so daß Frau von Redwitz, eine sehr geistreiche Dame, oft äußerte: man sollte Hoffmann, außer dem Honorar für die Lection, eben so viel für seine belebende Unterhaltung zahlen" (*Aufz* 138).

³⁰ "ein so winzig kleiner Mann [...] Was kann der - Großes leisten?" (*Aufz* 129). Así transcribe Kunz, comerciante de vinos y editor de Hoffmann, no sin cierta complacencia, la opinión que el "Kapellmeister" les merecía a muchos de sus conciudadanos.

justamente recompensado. La pequeña venganza de Hoffmann será hacerles creer que están en lo cierto y reírse a sus espaldas, no sin amargura, de su ignorancia.

IV. EL LECTOR ALIADO

1. LA CONTINUACIÓN. *EL COLOQUIO DE LOS PERROS Y NACHRICHT VON DEN NEUESTEN SCHICKSALEN DES HUNDES BERGANZA*.

En el único ejemplo existente de las "*mystifizierende Anekdoten*" que Hoffmann planea, el discernimiento entre el lector que sabe y el que no, se realiza por la vía del engaño. Si en *Ritter Gluck* Hoffmann adopta el recurso descrito por Schiller - incomodar al lector, sumiéndole en la confusión -, en la anécdota sobre Calderón Hoffmann sigue cuidadosamente los pasos que espera quien la lee, pero, haciéndolo, falta grosera y deliberadamente a la verdad. El punto en el que culmina la argucia de Hoffmann para arrastrar al lector incauto hacia la falacia sin que éste se percate es la nota bibliográfica. Al referirse a los *Brandenburgische Annalen* de Meybom, Hoffmann dota por partida doble a ese supuesto retazo biográfico de Calderón de lo que Emilio Lledó llama "el peculiar carácter de objetividad que la escritura otorga al lenguaje"¹. Primero, y por el mero hecho de escribirlo, Hoffmann lo desliga de sí mismo, de su propia voz, de su temporalidad (ya no es él, Hoffmann en persona, quien cuenta la historia a sus contertulios). En segundo lugar lo remite a otro escrito, que se presenta con pretendida inocencia como crónica de lo acaecido. Mientras pretende ser mero lector y divulgador de un dato quizá recordado y, en todo caso, recogido por otra persona, Hoffmann tiende una pequeña trampa a su propio público.

El *Fantasiestück "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza"* viene también acompañado de una referencia bibliográfica, de la que, conociendo las malas artes de nuestro autor en la anécdota comentada,

¹ Emilio Lledó (1992), *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, p. 79.

desconfiamos momentáneamente. Además de remitirnos mediante una nota a pie de página a la traducción que Soltau publicó en 1801 de las *Novelas ejemplares*², con el adjetivo "*neuesten*" Hoffmann nos indica ya que el personaje del perro Berganza es anterior a la narración que vamos a leer. Es evidente que a Hoffmann le interesa explicitar la filiación de su Berganza. Podemos presumir varias razones. Una de ellas es obvia: se trata de remitir al lector "*ad fontes*" para que ilumine por su cuenta los puntos de la narración que encuentre oscuros por carecer de los conocimientos que se le presuponen³. No hay duda de que así se refuerza la certeza del lector de que el texto que tiene ante él es un palimpsesto, en este caso la continuación hacia el futuro de otro texto⁴. En época de Hoffmann, la

² Curiosamente existe una traducción anterior (*Moralische Novellen*, 1779) del conde Julius Heinrich von Soden, el mismo que proporciona a Hoffmann el puesto de director de música en Bamberg. Quizá como muestra de gratitud, Hoffmann puso música a dos obras suyas: *Der Trank der Unsterblichkeit* (1808) y *Dirna. Ein indisches Melodram* (1809).

³ Antes de empezar el relato de sus aventuras, Berganza dice al narrador: "da der vortreffliche Don Miguel de Cervantes Saavedra, Campuzanos Ausbeute der Welt erzählt, kann ich voraussetzen, daß dir meine damaligen Begebenheiten, die ich meinem lieben unvergeßlichen Scipio mittheilte, genau bekannt sind" (*FuN* 84). Jean Paul, por su parte, en el prólogo a los *Fantasiestücke*, echa en cara a Hoffmann que se limite a una indicación tan general y que no explique con todo detalle las alusiones a la obra cervantina que se encuentran en su texto mediante notas al pie. "Höflich wär es vom Verfasser, wenn er die Anspielungen auf Cervantes' Erzählung, wenigstens nur mit einer Note hätte erklären wollen. Aber Verfasser sind jetzo nicht höflich" (*FuN* 10s).

⁴ En su acepción literal el palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior; bajo este nombre, tomándolo en sentido figurado, Gerard Genette recoge sus reflexiones acerca de la hipertextualidad. Cf. Gerard Genette (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. La hipertextualidad es "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (p.14). Utilizando la terminología de Genette, la obra de Hoffmann es a la de Cervantes una continuación (pp. 201ss), es decir un hipertexto. La dirección cronológica de éste es hacia adelante, hacia el "después", esto es proléptica [en oposición a continuaciones analépticas, que se refieren al "antes" del hipotexto, a las elípticas,

reelaboración de obras anteriores o ajenas era una práctica tan extendida que Gervinus en su *Geschichte der deutschen Dichtung* la señala como predominante:

In der ganzen Periode unserer Dichtung, in der die romantischen Richtungen ausdauernten, haben wir neben diesen Übersetzungen nichts so vorherrschend als die Nachahmungen und Bearbeitungen älterer oder fremder Werke, eine Liebhaberei an der Parodie, eine gewandte Gabe, die Töne aller unserer jüngsten deutschen Dichter nachzubilden.⁵

Esto no tiene nada de sorprendente si tenemos en cuenta el aumento del número de lectores y, por ende, la mayor conciencia de éstos y de quienes escriben (lectores a su vez) de su propio acervo de lecturas. Se va tomando gusto a poner éste a prueba, a descubrir esos guiños entre líneas que insinúan: ¿Lo has captado?

Por otro lado, no hay que olvidar que los autores recuperados por el romanticismo adquieren valor casi programático. Para los *Frühromantiker*, la razón para reinterpretar o rescatar del ostracismo a Cervantes, Calderón, Dante o Boccaccio es que expresaron inquietudes que, a sus ojos, eran similares a las suyas: que intuyeran la limitación del *logos* y que consiguieran salvarla creando una simbología propia, o, en palabras de Friedrich Schlegel, una nueva mitología que permitiese representar lo infinito y referirse al Todo⁶. El romanticismo considera

que colman una laguna o una elipsis central, o a las paralípticas, que ocupan paralipsis o elipsis laterales (p. 219)].

⁵ La primera edición (1835-1842) de la citada obra de Gervinus se publicó con el título *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. Cf. Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig 41853, vol. 5, p. 577s, citada por Peter Uwe Hohendahl (1985), *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830-1870*. München: C.H.Beck, p.177.

⁶ Dice Friedrich Schlegel en su *Rede über die Mythologie*: "Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.

que el lenguaje poético que cultivan Cervantes, Shakespeare y otros como una salida al cerrado callejón en el que se ha metido el pensamiento al insistir en el razonamiento sistemático como única forma de acceder a la verdad. Con ello se da al *Quijote* una dimensión mucho mayor y muy distinta de la que se le había concedido anteriormente. A los ojos de los románticos la sátira de los libros de caballerías parece tener mucha menos importancia que el brutal encontronazo entre el mundo de ideales caballerescos en el que cree moverse don Quijote y el pragmatismo del mundo real⁷. Esa aproximación romántica a las obras de Cervantes, Shakespeare, Calderón y otros representa en su momento un verdadero punto de inflexión y es ilustrada además con imágenes idílicas de un país y un pasado idealizados, propias del estilo florido que algunos de los románticos cultivan⁸. El propio Hoffmann contribuirá con su Berganza esa imagen almibarada

Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein." Cf. Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, edición de Wolfdietrich Rasch, München: Hanser, 1964, p. 501.

⁷ Cf. J.-J.-A. Bertrand (1914), *Cervantès et le romantisme allemand*. Paris: F. Alcan, pp. 1-86; Hermann Tiemann (1936), *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*. Hamburg: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 92-159; Werner Bruüggemann (1958), *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorff, pp. 41-48; Edmund Schramm (1962), "Die Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche", en: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2ª ed. revisada, vol. 3, pp. 147-200, aquí pp. 167-175.

⁸ En opinión de algunos críticos, es en el romanticismo donde empieza un notorio "misreading" de ciertas obras, por ejemplo del *Quijote*. En esa lectura se focalizan unos aspectos en detrimento de otros, que en principio son mucho más evidentes. Cf. Anthony Close (1977), *The Romantic Approach To 'Don Quixote'. A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*. Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press. No es mi intención valorar como correcta o incorrecta la interpretación romántica de la obra cervantina ni de ninguna otra,

de España, aunque en su caso esto suponga pasar completamente por alto la visión no precisamente halagüeña de su entorno que el perro cervantino va construyendo a lo largo del relato original, donde el ser y el parecer entran constantemente en contradicción. Frente a eso, el Berganza hoffmanniano describe así la actitud de los españoles de antaño ante la poesía:

Damals glühte noch in der Brust der Berufenen das innige heilige Bestreben, das im Innersten Empfundene in herrlichen Worten auszusprechen, und selbst die, welche nicht berufen waren, hatten Glauben und Andacht; sie ehrten die Dichter wie Propheten, die von einer herrlichen unbekanntem Welt voll glänzenden Reichthums weissagen, und wähten nicht, auch ungerufen selbst in das Heiligthum treten zu dürfen, von dem ihnen die Poesie die ferne Kunde gab. Nun ist aber alles anders geworden" (*FuN* 94s)⁹.

Hoffmann no se contenta con citar la edición de Soltau de las *Novelas Ejemplares* cervantinas, sino que a lo largo de su narración practica con asiduidad el "name-dropping", remitiendo al lector a Shakespeare (*FuN* 130), a Calderón (*ibid.*), a Diderot (*FuN* 138) o a autores contemporáneos suyos como Novalis (*FuN* 136s) o Tieck (*FuN* 135), etc. Nombrar a escritores como éstos parece instar a quien lee a dirigir la mirada hacia quienes expresan una percepción de la realidad distinta de la más común, entendiendo por ésta un racionalismo corto de miras. Está claro que para Hoffmann, tal visión del mundo no es precisamente la más perspicaz, sino que, como el viajero entusiasta al principio de la narración, está trabada "in diesem ordinären hausbacknen Leben" (*FuN* 79). Cabe preguntarse si

sino tan sólo explicitar por qué intereses y fenómenos epocales está condicionada aquélla y a qué conduce en un autor como Hoffmann.

⁹ Cf. Siegbert S. Praver (1977), "Ein poetischer Hund! E.T.A. Hoffmann's *Nachrichten* [!] von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza and its Antecedents in European Literature" en: *Aspekte der Goethezeit*, ed. de Stanley Corngold, Michael Curschmann y Theodore J. Ziolkowski. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp.274-292, aquí p.280.

dicha cerrazón a todo lo que escape a lo cotidiano es realmente la actitud más común en época de Hoffmann: el éxito de los libros de viajes, del propio género fantástico y de aventuras en sus múltiples formas, más bien parece indicar lo contrario. ¿No obedecerá el desaliento en las palabras del "reisender Enthusiast" más bien a la marginación que él mismo padece y se autoinflige como artista? Creo que aquí se pone de manifiesto una de las contradicciones más penosas para quien siente la llamada del arte y una de las más significativas de la época: por un lado la sociedad valora el arte y presupone a quien lo disfruta un alto grado de refinamiento espiritual, pero, por otro, tal valoración no se traduce siempre en un reconocimiento de la persona del artista. El invocar nominalmente a los clásicos tiene a mi modo de ver mucho de reparación: se intenta paliar así una situación que se percibe como injusta inscribiéndose implícita o explícitamente dentro de una genealogía de creadores que ya gozan de fama y gloria, con quienes se pretende compartir "*Weltanschauung*" y talento.

Hoffmann actúa concienzudamente, a dos niveles: mientras él como autor, mediante una nota al pie y una serie de alusiones esparcidas por todo el texto, trae a la memoria de los lectores una determinada tradición más o menos consolidada, que representa una actitud en muchos casos crítica, cuando no abiertamente satírica respecto a la mentalidad de su tiempo, el narrador hoffmanniano, al encontrarse a Berganza y alabar su sabiduría, afirma de manera implícita la autoridad moral de éste en sus ataques a la sociedad¹⁰. Que la alabanza al perro sea

¹⁰ "Länger konnte ich nicht an mich halten, so hatte mich der Name: Berganza! elektrisiert. 'Bester Mann!' rief ich in stürmischer Freude aus: 'wie! Sie selbst wären der prächtige, kluge, gescheite, gemütliche Berganza, an den der Lizenziat Peralta durchaus nicht glauben wollte, dessen goldne Worte sich aber der Fähnrich Campuzano so gut hinters Ohr geschrieben hatte? O Gott, wie freue ich mich, nun so von Aug zu Auge den lieben Berganza -'" (*FuN* 82).

proferida con absoluta seriedad, descarta de entrada que este nuevo Berganza sea un parodia burlesca de su homónimo. El vitriolo que Hoffmann vierte sobre la autosatisfecha burguesía ilustrada a través de un personaje revisitado, obliga a los lectores a contrastar el texto que tienen entre manos, tanto con lo vivido, como con lo leído: Por un lado el sector social satirizado es el suyo propio, el de los que se consideran cultos, esto es, acostumbrados a tratar con objetos estéticos y a mostrar que gozan con ellos. Por el otro, el hecho de que el vocero de la sátira sea obra de un clásico consagrado pone a prueba hasta cierto punto sus conocimientos literarios, tal como vimos también en la anécdota mixtificadora, aunque aquí, puesto que no se trata de engañar a nadie, puede decirse que la prueba está planteada con más benevolencia¹¹.

Obviamente, la nota bibliográfica subraya ante todo el carácter escrito de los ancestros del texto que tenemos delante, o dicho de otro modo, nos inserta conscientemente dentro de la cadena de lectura y escritura que constituye precisamente nuestra tradición desde la antigüedad: nuestra experiencia está vetada de conocimientos adquiridos y almacenados por escrito. La referencia explícita a otro texto expresa una conciencia aguda de que la escritura es mediadora por naturaleza, máxime si tenemos en cuenta que *El coloquio de los perros*, figura ser a su vez lo que transcribió el alférez Campuzano, protagonista de *El casamiento engañoso*. Campuzano, febril convaleciente en el hospital, afirma haber escuchado un diálogo entre los canes Berganza y Cipión. Dentro de la ficción cervantina, pues, tenemos de una parte un diálogo presuntamente real entre dos perros; de la otra, su fijación por escrito por parte de quien cree haberlo

¹¹ Cf. Siegbert S. Praver (1977), p.279.

escuchado¹². La nota bibliográfica que Hoffmann aduce señala hacia esa presunta transcripción y la enlaza con otra, la realizada por el "reisender Enthusiast", que constituye el texto hoffmanniano. En él es el propio Berganza quien, conociendo las aficiones poéticas de su interlocutor, alude al destino literario de la conversación que ambos acaban de comenzar:

So wirst du z.B. ohne Zweifel unser heutiges Gespräch aufschreiben und drucken lassen, weshalb ich mich bemühen will, meine beste Seite herauszukehren und so schön zu sprechen als es mir nur möglich ist. (*FuN*, 82)¹³

Tanto aquí como en la novela de Cervantes¹⁴ se insinúa, pues, el carácter poético de la transcripción, cuya veracidad no se ve afectada por el hecho de si lo transcrito ha acaecido o ha sido imaginado. A este respecto es interesante que Berganza, en los *Fantasiestücke*, reconozca en la memoria una facultad

¹² Dentro de la novela se dan indicios de cuán improbable es que el coloquio se haya producido realmente. Por una parte está el hecho de que sea un diálogo verdaderamente *contra natura*: "Si se nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros." (Cf. Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas Ejemplares*, Madrid: Aguilar, 1943, p. 697. En adelante citaré de esta edición con las siglas *NE*, seguidas del número de página). Por otra, que el presunto oyente estuviese aquejado de fiebres y que incluso él mismo dudara de si oyó realmente a Cipión y Berganza: "... muchas veces, después que los oí, yo mismo no he querido dar crédito a mí mismo, y he querido tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos tales cuales nuestro Señor fue servido en dármelos, oí, escuché, noté, y, finalmente, escribí, sin faltar palabra por su concierto; de donde se puede tomar indicio bastante que mueva y persuada a creer esta verdad que digo" (*NE* 697).

¹³ Véanse también los pasajes en los que, al introducir un nuevo nivel de narración - Berganza recrea otro diálogo, el que mantienen el músico, el así llamado "carácter indeciso" y el profesor de filosofía -, se comentan incluso cuestiones estilísticas y tipográficas (*FuN* 107).

¹⁴ "- Como vuesa merced - replicó el licenciado - no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez ya le juzgo por bueno" (*NE* 698).

eminentemente creativa, capaz de recrear lo vivido y de entretrejer la imagen detallada de ello con el presente. Recordando o, mejor dicho, reproduciendo a su vez lo dicho por uno de sus antiguos amos, Berganza afirma lo siguiente sobre el vínculo que une memoria y fantasía:

Das eigentliche Gedächtnis höher genommen, besteht, glaube ich, auch nur in einer sehr lebendigen regsamen Fantasie, die jedes Bild der Vergangenheit mit allen individuellen Farben und allen zufälligen Eigenheiten im Moment der Anregung hervorzuzaubern vermag. Wenigstens hörte ich dies von einem meiner gewesenen Herren behaupten, der ein erstaunliches Gedächtnis hatte, unerachtet er selten Namen und Jahrzahlen behielt. (*FuN* 90)

Hoffmann utiliza en numerosas ocasiones el estilo vívido que Berganza parece propugnar como el único adecuado a las memorias, y, en virtud del carácter dialogado de la narración, lo hace tanto desde el personaje canino como desde el "Ich", que es su interlocutor y que figura haber recogido fielmente la conversación entre ambos. Si la descripción que Berganza hace de, pongamos por caso, la aparición de la hechicera Montiel, es tan intensa que arranca de su oyente un comentario elogioso, no debemos olvidar que, dentro de la ficción, lo que estamos leyendo es lo que este mismo oyente transcribió para nosotros¹⁵. Por un lado, pues, tenemos delante un diálogo entre un hombre y un perro con la sorprendente facultad de hablar, un diálogo condenado a desaparecer si no hubiera sido

¹⁵ "Berganza: [...] Ein Flattern - ein Brausen in der Luft. - Auf einer Eule herab kommt ein graues Mütterlein, ganz anders wie die übrigen gestaltet. Das verglaste Auge lacht gespenstig in mich hinein. 'Montiel!' kreischen die Sieben - ein Schlag zuckt durch meine Nerven - ich lasse den Kater los. - Ächzend und schreiend fährt er davon auf einem blutroten Lichtstrahl. Dicker Dampf umquillt mich - ich verliere Atem - Besinnung - ich sinke hin.

Ich: Berganza, halte ein; deine Darstellung hat fürwahr ein lebhaftes Kolorit; ich sehe die Montiel - die Flügel ihrer Eule wehen mir eine gewisse schauerliche Kälte zu" (*FuN* 89).

transcrito. En el mejor de los casos habríamos podido tener noticia de él en forma de rumor o conseja de verdad improbable. Sin embargo, ha sido reproducido por escrito, cosa que lo dota de un aura de objetividad: leemos que es una conversación fijada, a partir del recuerdo, con presunta fiabilidad y con la connivencia de sus dos únicos participantes. No sólo eso: se ha convertido en objeto - la escritura ha solidificado la viveza del diálogo y lo ha proyectado, desde el reducto íntimo de la memoria, hacia el ámbito colectivo de lo textual. No debe entenderse aquí lo colectivo en oposición a lo individual, puesto que el texto, en este caso hipertexto si utilizamos la terminología de Genette, requiere el concurso de cada uno de sus lectores para constituirse en significado¹⁶. Por otro lado, el título, la nota y distintos pasajes y referencias dentro del texto nos remiten a otro texto que, a su vez, no pretende sino ser la fijación de otro diálogo - realizada esta vez a espaldas de los dos perros parlantes por el alférez Campuzano. Si el primero de los dos diálogos jamás se ha producido, el segundo, tampoco; si el primero es real, el segundo no tiene por qué serlo¹⁷. Tomar otra obra como referencia de la

¹⁶ Emilio Lledó (1992), p.85.

¹⁷ Como ocurre también en *El coloquio de los perros*, Hoffmann deja en suspenso desde el comienzo la certeza de que el encuentro entre el viajero entusiasta y el perro parlante haya existido. Así como Cervantes se escuda tras la calentura de Campuzano, las dudas de éste mismo y el escepticismo de Peralta, Hoffmann empieza su relato comparando a su itinerante narrador con los espíritus de Ossian, esto es, señalando de nuevo hacia el ámbito literario (puesto que el propio Ossian pertenece a él): "Wie die Geister Ossians aus dem dicken Nebel, trat ich aus dem mit Tabaksdampf erfüllten Zimmer hinaus ins Freie" (*FuN* 79). No contento con eso, el narrador nos da a entender que fumar no era lo único que se hacía en el interior de tan ahumada habitación: el barquero que cruza al viajero a la otra orilla debe de haberle visto algo más que achispado cuando le indica que no se salga del camino si no quiere perderse por el parque que ha de atravesar para llegar a la ciudad (*ibid.*). Estos indicios de que se trata de una conversación inventada parecen confirmarse con la descripción que Berganza hace de su interlocutor: "wie freue ich mich, auch den mir wohlbekannten Mann [...] im Walde wiederzufinden, der nun schon manche liebe Woche, manchen lieben Monat hier seine Zeit vertrödelt, manchmal einen lustigen, seltener einen poetischen Einfall, niemals Geld in der Tasche, aber desto öfter ein Glas Wein zu viel im Kopfe hat" (*FuN*

propia supone afirmar que el arte ya no imita a la naturaleza, sino a sí mismo, que es un arte especular. El lector se halla en el eje de simetría que une y separa a un tiempo ambos relatos.

¿Cómo es la sutura que une el texto hoffmanniano al cervantino? Teniendo en cuenta que el encuentro entre Berganza y el entusiasta viajero tiene lugar al cabo de unos doscientos años de salir a la luz *El coloquio de los perros* (1613)¹⁸, es lógico que no se recojan todos los hilos que tejen la trama de la novela de Cervantes, sino tan sólo unos cuantos, y que los puntos de contacto a nivel argumental se den en forma de alusiones. De entrada hemos visto ya cómo Hoffmann, mediante el título y la nota a pie de página, pone sobre aviso al lector de la existencia de un hipotexto, esto es, de un texto anterior sin el cual el suyo no hubiera existido tal como lo conocemos. La siguiente huella que el texto cervantino ha dejado en el hoffmanniano es lo que da pie al encuentro entre el perro parlante y el viajero: la maldición que Berganza lanza a la bruja por cuyo maleficio él se encuentra todavía en la Tierra. El narrador oye mientras camina algunos suspiros; ávido de novedades, decide buscar a quien los haya proferido y escucha entonces sorprendido cómo un perro se queja de su destino, culpando de él a alguien ya difunto:

82). Cf. Christa Maria Beardsley (1985), *E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftliche Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik*. Bonn: Bouvier Verlag, pp. 65-67.

¹⁸ El cuento de Hoffmann apareció en el segundo volumen de los *Fantasiestücke*, que C.F. Kunz sacó a la luz en la primavera de 1814. En el texto el propio Berganza, para situar al narrador respecto a su persona, fecha su conversación con Cipión "vor länger als hundert Jahren" (*FuN* 82).

Grausames Verhängnis! Verfluchte Cannizares, so ist denn deine Wut auch noch mächtig im Tode? - Fandest du denn nicht in der Hölle deine verruchte Montiela, samt ihrem Satans-Bastard! - Oh! - Oh! - Oh! (FuN 79)

Como bien ha señalado Siegbert S. Praver en un artículo ya citado, Cervantes conforma las sucesivas andanzas de Berganza de tal modo que trasciende la mera secuencia temporal y concede al episodio de la bruja Cañizares un lugar destacado dentro de la narración: es Cañizares la que revela a Berganza su origen y una posible razón de su capacidad para hablar, luego es comprensible que Hoffmann haya decidido que fuera ése el nexo de unión principal entre su novela y la de Cervantes¹⁹. Además, dejando de lado esas consideraciones, no hay duda que esa figura siniestra había de ser muy del agrado de Hoffmann.

Berganza no se presenta con su nombre al narrador hasta haber comprobado que éste es de confianza: el viajero no sólo le ha ayudado (cosa harto infrecuente entre los humanos, según el perro²⁰), sino que además Berganza le conocía ya e incluso sentía una cierta simpatía por él. Al desvelar su identidad y comprobar que su interlocutor, en efecto, sabe su historia, Berganza celebra que sea éste y no otro quien le haya encontrado precisamente en la noche en que recupera la facultad de hablar. Una vez recordadas las aficiones literarias del viajero, el can da por sentado

¹⁹ Cf. Siegbert S. Praver (1977), p.275.

²⁰ "Du hast mir geholfen? - In Wahrheit, hättest du dich weniger zierlich ausgedrückt, ich könnte zweifeln, du seist wirklich ein Mensch!" (FuN 80). En este contexto vale la pena resaltar una alusión ficticia que Berganza hace a Cervantes: como es sabido *El coloquio de los perros* termina con la promesa de Cipión de contar a Berganza sus aventuras a la noche siguiente, cosa que - según Campuzano (NE 698) - hace, pero que ni Campuzano en la ficción, ni Cervantes en la realidad llegan a escribir jamás. Pues bien, Hoffmann se refiere a esa parte anunciada y jamás realizada de *El coloquio...*, contando una anécdota en la que Cipión demuestra su bondad y desinterés, característicos de quienes han sido llamados los "mejores amigos del hombre", y, lamentablemente, ausentes de la especie humana. Cf. FuN 103s.

que éste narrará sus andanzas a la posteridad. Lo primero que el futuro narrador pregunta a Berganza es lo que también los lectores nos preguntamos: "die wunderbare Art [...], wie du dich so lange erhieltest und endlich von Valladolid bis hierher kamst" (*FuN* 82). Es entonces cuando Berganza retoma el episodio al que había aludido al lamentarse y cuenta un nuevo y fatídico encuentro con Cañizares. En un akelarre la bruja ha intentado convertirle en el joven que debiera haber sido, si años ha la envidiosa hechicera Camacha no hubiese embrujado a los gemelos que su rival en la magia negra y presunta madre de Berganza, Montiel, acababa de parir. La Cañizares hoffmanniana parece haber dejado atrás la resignación de que hacía gala su homónima en el texto de Cervantes y haber pasado a la acción, aunque al final no obtenga los resultados que ella esperaba. El motivo de que fracase su intento de dar forma humana a Berganza es el siguiente: el personaje de Cañizares, tanto en Cervantes como en Hoffmann, ve supeditadas sus fuerzas a las del diablo, a pesar de que éste tampoco es todopoderoso²¹. El diablo no accede a devolver a Berganza el aspecto humano. El texto de Hoffmann presupone, pues, que Cañizares y Berganza se han reencontrado, sin que dicho reencuentro suponga la transformación del can. Este sigue mostrando su figura perruna, aunque, como contrapartida, su energía vital ha aumentado notablemente. Al expresar el viajero

²¹ En la novela ejemplar, que refleja más creencias propiamente católicas que el *Fantasiestück*, también el demonio tiene limitados su poder y conocimientos: "Lo que has de hacer, hijo, es encomendarte a Dios allá en tu corazón, y espera que estas, que no quiero llamarlas profecías, sino adivinanzas, han de suceder presto y prósperamente; que pues la buena de la Camacha las dijo, sucederán sin duda alguna, y tú y tu hermano, si es vivo, os veréis como deseáis. De lo que a mí me pesa es que estoy tan cerca de mi acabamiento, que no tendré lugar de verlo. Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos; así que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras; y a lo que yo he colegido de sus respuestas, él no sabe nada de lo por venir ciertamente, sino por conjeturas" (*NE* 756).

su extrañeza por la longevidad del can, éste le echa en cara su incredulidad llamándole Licenciado Peralta, trayendo así a colación la pobreza de espíritu típica del "*Bildungsbürgertum*" - uno de los temas recurrentes en los *Fantasiestücke* - y poniendo al narrador bajo sospecha de ser "einer von denen, die es für gar nicht wunderbar halten, daß die Kirschen blühen und nachher zu Früchten reifen, weil sie diese dann essen können, die aber alles für unwahr halten, wovon ihnen bis dato die leibliche Überzeugung abgeht" (*FuN* 91)²². Más adelante, Berganza confesará al viajero que la untura con la que le embadurnó Cañizares en el akelarre le ha fortalecido y que, tras la crisis anual que aquélla le provoca, se siente rejuvenecer (*FuN* 92s)²³. En definitiva, es a la hechicera a quien el perro debe el haberse

²² La total falta de sensibilidad hacia las maravillas de la naturaleza es algo que Hoffmann reprocha frecuentemente a la burguesía ilustrada, ya sea por boca del profesor de filosofía como de Berganza y su interlocutor. Cf. *FuN* 108, 113.

²³ La crisis que preludia el hecho de que Berganza pueda hablar, es un acercamiento global de éste a la naturaleza humana. En su descripción de lo que le ocurre en esas ocasiones, Berganza enumera los vicios más comunes entre la burguesía ilustrada, que, naturalmente él ha trasladado a sus propias características: la hipocresía ("Alsdann muß ich gewisse Menschen, die mir in den Tod zuwider und die ich sonst anknurre, freundlich anwedeln" *FuN* 92), el abuso de los débiles ("den kleinen Möpsen und Spitzen, mit denen ich sonst gern spiele, möchte ich nun gern hinterrücks einen Tritt geben, weil ich weiß, daß es ihnen weh tut, und sie sich nicht rächen können" *ibid.*), la vanidad y presunción que se muestran especialmente en las reuniones sociales ("Da möchte ich aufrecht gehen, den Schwanz einklemmen, mich parfümieren, französisch sprechen und Gefornes fressen, daß jeder mir die Pfote drücken sollte und sagen: 'Mon cher Baron' oder 'Mon petit Comte!' und nichts Hündisches an mir spüren" *ibid.*) y, finalmente, el pragmatismo más obcecado ("Zuletzt bin ich ein Mensch und beherrsche die Natur, die Bäume deshalb wachsen läßt, daß man Tische und Stühle daraus machen kann, und Blumen blühen, daß man sie als Strauß in das Knopfloch stecken kann" *FuN* 93). Esta estrategia satírica es utilizada por Hoffmann tanto en el *kreislerianum* "*Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*", en el que aparece el mono Milo, como en el *Kater Murr*. No obstante, a diferencia de estos dos personajes, Berganza no se deja encandilar por esos cambios sino que los juzga con dureza ("Indem ich mich aber so zur höchsten Stufe hinaufschwinde, fühle ich, daß sich eine Stumpfheit und Dummheit meiner bemächtigt, die immer steigend und steigend mich zuletzt in eine Ohnmacht wirft" *FuN* 93).

convertido en una suerte de judío errante canino²⁴. Nada nos dice Berganza de sus diversas correrías desde esa noche del akelarre cerca de Valladolid, en el que incluso apareció Montiel o, mejor dicho, su espectro, salvo el ya mencionado comentario sobre la fantasía y la memoria (*FuN* 90), que oyó a uno de sus antiguos amos²⁵. Sólo sabemos que tras su llegada a Alemania, concretamente a la "benachbarte prächtige Residenz" (*FuN* 97), el perro fue recogido por el músico Kreisler.

La siguiente alusión al texto de Cervantes, el recuerdo al estudiante-poeta que compartía con el perro su mísero mendrugo, tiene su importancia porque introduce de lleno en la narración la oposición entre el mundo del arte verdadero, entendido como "ein Trachten aus dem Innersten heraus" (*FuN* 94) y el del pseudoarte que se practica en círculos pretendidamente cultos. Al igual que su evocación a España en época de Cervantes, a la que precede, también el recuerdo que Berganza dedica al poeta ha sido hermoseedo a conciencia, quizá por el largo tiempo que ha transcurrido ya desde entonces:

Mein Freund! - ich sage dir, schon in meinen guten Jahren lebte ich viel und gern bei Dichtern. Die Brotrinden, die mir jener armer

²⁴ "Die besondere Konstellation, unter der ich geboren, und die mir vergönnte, daß ich euer Sprechen nicht nur abhören, sondern auch wirklich nachmachen konnte, ist in Konflikt geraten mit jenen Zauberkünsten der Hexen, und nun laufe ich, prügel-, schuß- und stichfest in der Welt umher, wie der Ewige Jude" (*FuN* 93).

²⁵ "Das verglaste Auge lacht gespenstig in mich hinein" (*FuN* 89, el subrayado es mío). La posibilidad de que Montiel sea un alma en pena se apunta en la novela cervantina al decir Cañizares: "Yo le cerré los ojos; y fui con ella hasta la sepultura; allí la dejé para no verla más, aunque no tengo perdida la esperanza de verla antes de que me muera, porque se ha dicho por el lugar que la han visto algunas personas andar por los cementerios y encrucijadas en diferentes formas, y quizás alguna vez la toparé yo, y le preguntaré si manda que haga alguna cosa en descargo de su conciencia" (*NE* 758). No queda claro en el *Fantasiestück* que la aparición fantasmal de Montiel en el akelarre estuviera prevista, más bien parece que pille a las brujas por sorpresa.

Student, herzlich mit mir die karge Nahrung teilend, gab, schmeckten mir besser als manches Stück Braten von dem feilen Bedienten mir verächtlich hingeworfen. - Damals glühte noch in der Brust der Berufenen das innige heilige Bestreben, das im Innersten Empfundene in herrlichen Worten auszusprechen, und selbst die, welche nicht berufen waren, hatten Glauben und Andacht; sie ehrten die Dichter wie Propheten, die von einer herrlichen unbekannten Welt voll glänzenden Reichtums weissagen, und wähten nicht, auch unberufen selbst in das Heiligtum treten zu dürfen, von dem ihnen die Poesie die ferne Kunde gab. Nun ist aber alles anders geworden" (*FuN* 94s).

El Berganza cervantino era mucho más escéptico respecto a la buenísima opinión que ese poeta tenía de sí mismo e incluso respecto a la generosidad con que compartía su comida frugal. A los elogios que el novel comediógrafo dedica a su propia obra, en la que no escatima ni pompa ni figurantes, el primer Berganza contrapone, irónico, la descripción de su miseria:

El comediante aconsejó al poeta que cercenase algo de los cardenales si no quería imposibilitar al autor el hacer la comedia. A lo que dijo el poeta que le agradeciesen que no había puesto todo el conclave que se halló junto al acto memorable que pretendía traer a la memoria de las gentes en su felicísima comedia. Rióse el recitante, y dejóle en su ocupación por irse a la suya [...] El poeta, después de haber escrito algunas coplas de su magnífica comedia, con mucho sosiego y espacio sacó de la faltriquera algunos mendrugos de pan y obra de veinte pasas, que, a mi parecer, entiendo que se las conté, y aún estoy en duda si eran tantas, porque juntamente con ellas hacían bulto ciertas migajas de pan que las acompañaban. Sopló y apartó las migajas, y una a una se comió las pasas y los palillos, porque no le vi arrojar ninguno, ayudándolas con los mendrugos, que, morados con la borra de la faltriquera, parecían mohosos, y eran tan duros de condición, que aunque él procuró enternecerlos paseándolos por la boca una y muchas veces, no fue posible moverlos de su terquedad; todo lo cual redundó en mi provecho, porque me los arrojó. (*NE* 776s; el subrayado es mío)

La primera relación entre el estudiante y Berganza dura lo que la composición de la mencionada obra teatral; se interrumpe por la incomparecencia del primero en la huerta que vigila Berganza, y vuelve a reanudarse en la ciudad al encontrárselo allí el can, que ha huído de casa del morisco. Por lo que Berganza puede deducir, las cosas le van ahora un poco mejor al poeta: los mendrugos que comparten son menos duros, cosa que, junto al hecho de haber visto al poeta salir de un convento, hace recelar al perro de que su recuperado amo se beneficia de la caridad²⁶. De ello podemos colegir que la fe de Berganza en el talento y la capacidad del poeta para ganarse el sustento escribiendo no mueve montañas precisamente. Las negras sospechas del perro quedan plenamente confirmadas al asistir Berganza a la lectura que el propio poeta hace de su obra ante una compañía teatral:

La comedia era tal, que, con ser yo un asno en esto de la poesía, me pareció que la había compuesto el mismo Satanás, para total ruina y perdición del mismo poeta, que ya iba tragando saliva viendo la soledad en que el auditorio le había dejado; y no era mucho, si el alma, presaga, le decía allá dentro la desgracia que le estaba amenazando, que fue volver todos los recitantes, que pasaban de doce, y sin hablar palabra asieron de mi poeta, y si no fuera porque la autoridad del autor, llena de ruegos y voces, se puso de por medio, sin duda le mantearan. Quedé yo del caso pasmado; el autor, desabrido; los farsantes, alegres, y el poeta, mohino; el cual con mucha paciencia, aunque algo torcido el rostro, tomó su comedia, y encerrándosela en el seno, medio murmurando dijo: "No es bien echar las margaritas a los puercos." (NE 778s)

No hay duda de que el primer Berganza es más crítico con todos sus amos (incluyendo al poeta y exceptuando a Mahudes, a quien tilda de "buen cristiano" NE 780), que lo que Hoffmann quiere hacernos creer. Y también más pragmático,

²⁶ "Los tiernos mendrugos y el haber visto salir a mi poeta del monasterio dicho, me pusieron en sospecha de que tenía las musas vergonzantes como otros muchos las tienen" (NE 778).

ya que, por ejemplo, al ver el escasísimo éxito de la comedia del poeta, el perro ideado por Cervantes no tiene reparo en dejar a su dueño. Berganza entra a formar parte de la farándula (NE 779s), sin hacer caso del "agradecimiento y gran fidelidad" (NE 702) que supuestamente caracterizan la conducta perruna. Los cambios a los que Hoffmann somete a su fuente están en parte relacionados con el mito de la España caballeresca que cultiva el romanticismo, el cual, al revalidar cierta tradición literaria, que incluye a autores como Cervantes y Calderón, limpia también (y falsea, claro) la imagen de España, empañada por la Leyenda Negra y la Inquisición²⁷. Aunque tampoco hay que sobrevalorar la fuerza con la que dicha nueva imagen se impone - digamos que más bien se *superpone* a la anterior sin ocultarla del todo: el propio Hoffmann da buena muestra de ello en *Datura fastuosa*, en donde se refiere a los jesuitas de manera no precisamente halagüeña²⁸. Así pues, no puede ser éste el único motivo para que Hoffmann

²⁷ A este respecto véase por ejemplo la duodécima conferencia de la serie *Geschichte der alten und neuen Literatur* impartida por Friedrich Schlegel en Viena en 1812: "so waren auch die Verhältnisse, unter denen er [Cervantes] in Prosa darstellte und dichtete ungleich günstiger, als die seiner Nachfolger. Das wirkliche Leben in Spanien war damals noch mehr ritterlich und romantisch, als in sonst irgend einem Lande in Europa. Selbst der Mangel an einer allzustreng vervollkommeneten bürgerlichen Ordnung, das freiere und wildere Leben in den Provinzen konnte für die Poesie günstiger sein." Cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Edición de Ernst Behler con la colaboración de Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner. München, Paderborn, etc.: Ferdinand Schöningh/ Thomas, 1961, vol. VI, 274.

²⁸ En dicha narración aparece el personaje de un siniestro español, Fermio Valies (¡curiosa transcripción casi fonética de "Valles"!), quien astutamente se presenta como víctima de los jesuitas, "jenem strengen Orden, dessen Regel der erfinderische Wahnsinn des höchsten Fanatismus geschaffen" (SW 521). Al final se pone de manifiesto que, en realidad, el tal Valies es un jesuita que se vale de las más abyectas tretas con el único fin de hacer proselitismo: "Beide, der Graf und Fermio, waren nämlich nichts anders, als geheime Emissare des Jesuiten-Ordens, und bekannt ist das Prinzip dieses Ordens, sich überall Anhänger und sichere Agenten zu verschaffen. [...] Ebenso bekannt ist es ferner, daß der Orden sich der seltsamsten Mystifikationen bediente, um Anhänger zu werben" (SW 544). Véase también a este respecto Manfred Tietz (1980), "E.T.A. Hoffmann und Spanien"

desactivara parcialmente la carga satírica de *El coloquio de los perros* contra la sociedad española de su tiempo. Inventarse un pasado modélico y hacer referencia a él es un modo de agudizar la idea de degradación que impregna los furibundos ataques lanzados por boca de Berganza contra el ambiente cultural de la "Residenz", que no es otra que la ciudad de Bamberg.

El hecho de que realmente Hoffmann trabajara allí durante algunos años, que fuera en Bamberg donde conociese a la joven Julia Marc, de quien se enamoró, y de que tanto esta desgraciada relación, como el entorno humano en el que Hoffmann se desenvolvió, quedasen reflejados en la narración que nos ocupa, ha hecho que en *Nachricht von den neuesten Schicksalen...* se viera únicamente el retrato malévolo de las "fuerzas vivas" de esa ciudad. Sin embargo, creo que el ataque de Hoffmann es de más largo alcance. En efecto, el sentimiento de que la cultura ha sido prostituída por parte de aquellos que más se precian de respetarla, es un sentimiento bastante extendido en la época. La justeza de las críticas que Hoffmann dirige al personaje de la madre de Cäcilie y al círculo de pseudointelectuales en torno a ella, la certifica el sueco Per Daniel Amadeus Atterbom, poeta e historiador de la literatura, quien, de viaje por Alemania en 1817, escribe así a su colega Erik Gustaf Geijer: "Wenig erbaute mich übrigens das unaufhörliche Schwatzen von Ideen, Kunst und Literatur, sobald ich einsah, daß der herrschende Ton bei den meisten, wie bei uns, von *Mode* und *Jargon* bestimmt wurde"²⁹. El blanco de las críticas de Berganza en la ficción y de Atterbom en la

en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 26, pp.51-68, especialmente pp.51-56.

²⁹ Cf. *Aufz* 409, el realzado es del autor. No se indica de quién es la traducción del sueco al alemán. En otra carta al mismo Geijer, Atterbom constata el realismo de Hoffmann al describir los llamados tés estéticos, y lanza el exabrupto: "Eine vollendetere Charlatanerie als die Deutsche Charlatanerie gibt es nicht" (*Aufz* 421). Hay otro testimonio que corrobora la impresión de Atterbom (y la de Hoffmann, claro): se

realidad es un fenómeno que he comentado ya en un capítulo anterior: la conversión de los bienes culturales en valor de cambio, su nueva función como símbolo de *status* para la burguesía. No es extraño, pues, que Berganza llame a la casa de la madre de Cäcilie "eine literarisch-künstlerische Börse, wo mit Kunsturteilen, mit Werken selbst, mitunter auch mit Künstlernamen allerlei Geschäfte gemacht wurden" (*FuN* 105).

La alusión al texto de Cervantes que Hoffmann utiliza para explicar cómo Berganza logra entrar y quedarse en esa casa, es el juego que el perro inicia con los niños para granjearse su confianza (*FuN* 100), juego que inmediatamente evoca el trato del Berganza cervantino con los hijos del mercader y los compañeros de escuela de éstos (*NE* 723). En el texto de Cervantes las repetidas visitas de Berganza al colegio se saldan con algunos conocimientos de latín, lengua que el perro decide aprender a usar adecuadamente³⁰. En el de Hoffmann, en cambio, que el can permita a los niños montar en su lomo, convierte a Berganza en el perro de la familia (*FuN* 100s). Incluso se le admite en las tertulias literarias organizadas por la señora de la casa para su propio lucimiento como actriz mímica y artista *amateur* polifacética (*FuN* 106). La oposición entre ser y parecer atraviesa de cabo a rabo tanto *El casamiento engañoso* como *El coloquio de los perros*. La encontramos en las reflexiones de Cipión y Berganza sobre el recto uso del latín y asimismo se hace

trata de alguien que en 1817, tras el pseudónimo de Serenus, escribe una carta abierta a Hoffmann, publicada en las páginas de *Der Gesellschafter*: "Und Geißelhiebe mußst du noch mehr rechts und links austheilen allen Narren und Närrinnen, die den *Modethorheiten* fröhnen, wie Du in Deiner *Nachricht von den Schicksalen des Hundes Berganza* gethan hast. [...] Ich kenne auch Damen, die Dein Berganza in ihrer mimischen Tollheit persiflieren möchte" (*Bw* III, 65). Por su parte, también Cervantes critica el diletantismo (*NE* 353s).

³⁰ "De eso podemos inferir que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora como el que los dice ignorándolos" (*NE* 726).

patente en el hogar donde el Berganza hoffmanniano acaba de instalarse: la casa transmite una falsa imagen de riqueza³¹ y el ambiente que se respira en su seno sólo es cultivado y amante de las artes en apariencia.

Las connotaciones sexuales de la palabra "prostitución", que he utilizado antes para referirme al trato que el arte recibe en los salones de la madre de Cécilie, están totalmente presentes en la obra de Hoffmann - pensemos tan sólo en la forma que Berganza tiene de desacreditar a un personaje, el profesor de filosofía³², que en principio parece cercano a las opiniones estéticas del "poetischer Hund" (*FuN* 93)³³:

"Freundchen, was halten Sie von des Professors Worten? - Wissen Sie denn, warum er so gräßlich eifert [...]? Sie gestehen, Madame ist für ihre Jahre noch ziemlich frisch und jugendlich. - Nun da hat - lachen sie, lachen Sie! da hat der Professor ihr unter vier Augen durchaus gewisse philosophische Sätze erklären wollen, die ihr zu schwierig waren. Sie schlug den besonderen philosophischen Kursus, den der Herr Professor mit ihr machen wollte, überhaupt gänzlich aus, und das hat er denn nun sehr übel genommen, und schimpft und schmäht." (*FuN* 108)

Eso, sin contar con las razones inconfesables que mueven a la madre de Cécilie a querer casar a su hija con Georg, y que Berganza resume en la palabra

³¹ A este respecto, compárese la primera impresión que recibe Berganza de la casa ("Alles verkündete Reichtum und Geschmack" *FuN* 99) con la verdadera situación económica de la familia, de la que se enterará con motivo de la boda de Cécilie con el infame Monsieur George: "Madames zerrüttete Vermögensumstände machten die Verbindung mit dem reichen Hause wünschenswert, und all die hohen Kunstaussichten und Ansichten, von denen man in so vielen wohlgestellten Floskeln und Phrasen gesprochen, gingen darüber zum Teufel" (*FuN* 121).

³² Hoffmann describe su cara como "jesuitisch-faunisch" (*FuN* 107).

³³ Para el profesor, que se mofa repetidamente de la falta de sensibilidad artística de la madre de Cécilie, el arte, "diese Mittlerin zwischen uns und dem ewigen All, das wir nur durch sie recht deutlich ahnen" (*FuN* 108) es incompatible con las "Kunstübungen", "Floskeln und Phrasen" (*ibid.*) de ésta.

"Konvenienz" (*FuN* 121). En lo que se refiere a la imbecilidad de Georg, verdadero pesado, además de perverso libertino durante sus años de estudiante, Hoffmann vuelve aquí a tender un puente hacia la *novela ejemplar*, achacando las pocas luces de este personaje a una enfermedad venérea como la que contrae Campuzano a raíz de su desgraciado matrimonio:

Er hatte sichtlich früh an dem Übel gelitten, das den armen Campuzano in das Hospital der Auferstehung brachte; *das*, sowie noch andere Jugendsünden, mochte auf seinen Verstand gewirkt haben. Seine ganze Fantasie drehte sich um die Begebenheiten seiner akademischen Jahre, und zur Würze dienten ihm, war er unter Männern, die niedrigsten Zoten, wie ich sie kaum in den Wachstuben und gemeinen Schenken gehört habe, welche er mit sichtlichem Behagen und großer Freude nicht aufhören konnte zu erzählen. (*FuN* 120s)

La lujuria y la brutalidad de Georg se desatan de nuevo en la noche de bodas que in-augura un nuevo "casamiento engañoso". Si Berganza no lo hubiese impedido, Georg hubiera violado entonces a Cäcilie. Esa fechoría se contrapone al amor quijotesco "ganz im Geist der Chevalerie" (*FuN* 113) que un poeta, "der neuesten Schule mit ganzer Seele anhängend" (*FuN* 112), y un profesor de música, ambos asiduos asistentes a las tertulias de la casa, profesan a la joven³⁴.

Justamente la sañuda intervención de Berganza en el episodio mencionado provoca que el perro, perseguido por sus dueños, tenga que darse a la fuga. Este cambio de situación resulta una "*Katastrophe*" para Berganza (*FuN* 96) y le conduce a probar fortuna en el teatro³⁵. Como sabemos, y Hoffmann nos lo

³⁴ Wolfgang Kron identifica al poeta apasionado con Holbein, director del teatro de Bamberg, con quien (el músico) Hoffmann, en efecto, rivalizaba por el amor de Julia Marc (*FuN* 784).

³⁵ Quizá sea esta "catástrofe" personal lo que ha desencadenado que Berganza pueda hablar. Recordemos que, según la hipótesis de Cipión en la novela cervantina, "este nuestro hablar tan de improviso cae debajo del número de aquellas cosas que

recuerda (*FuN* 110, 124), Berganza es un actor veterano, pues, según se cuenta en *El coloquio...*, se familiarizó con las tablas justo antes de su encuentro con Cañizares, ya que el tambor a quien pertenecía entonces le había enseñado algunos trucos y le presentaba como "perro sabio" por plazas y ferias. Más adelante, tras dejar al poeta ya mencionado, Berganza llega incluso a convertirse en "grande entremesista y gran farsante de figuras mudas" (*NE* 779) hasta que se pone al servicio de Mahudes en el Hospital de la Resurrección. En la *novela ejemplar*, Berganza culpa a los titiriteros de ser en su mayoría aficionados "del ganar de comer holgando" (*NE* 747) y termina su sermón diciendo: "Toda esta gente es vagabunda, inútil y sin provecho: esponjas de vino y gorgojas de pan" (*NE* 748). El can no considera el trabajo del titiritero en modo alguno como arte, sino más bien como ocupación rayana muchas veces con la delincuencia³⁶. De los actores teatrales Berganza sólo insinúa que no es oro todo lo que reluce y deja para otra ocasión la exposición detallada de sus quejas con respecto a éstos³⁷. Hoffmann parece tomar el relevo a Cervantes, pues la última parte de su *Fantasiestück* se centra totalmente en el mundo teatral. La dicotomía del ser y el parecer había sido introducida ya como tema al describir el perro el hogar de Cäcilie, a su madre y los

llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes" (*NE* 702s).

³⁶ Las críticas a los titiriteros vuelven a repetirse en *El Licenciado Vidriera* (*NE* 362).

³⁷ "¡Oh, Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve! Mas por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos. ¿Ves cuán larga ha sido mi plática? [...] Pues todo lo que has oído es nada, comparado con lo que te pudiera contar de lo que noté, averigüé y vi de esta gente, su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas, unas para decirse al oído y otras para aclamarlas en público, y todas para hacer memoria de ellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación" (*NE* 779s).

invitados de ésta, pero aparece también cuando Berganza afirma que su figura perruna le resulta una máscara útil y hasta deseable para orientarse en el carnaval de la vida³⁸. No obstante, es en el teatro donde el binomio "Sein" y "Schein" toma carta de naturaleza.

Las representaciones organizadas por "Madame" no sólo han permitido poner de manifiesto la banalización a que ésta y sus contertulios someten al arte, sino que se convierten en vehículo para que Hoffmann exponga sus propias experiencias en el campo de las artes escénicas. Así pues, al describir el último cuadro escénico de lo que la señora de la casa llama pomposamente "mimische Akademie" (*FuN* 117), Berganza muestra los efectos del vestuario, las luces y la música sobre el espectador:

Man hatte diesmal einen Vorhang quer durch den Saal gezogen, und die Beleuchtung zwar oben, aber nicht wie sonst, aus der Mitte strömend, und die Gegenstände von allen Seiten so wie durchsichtig beleuchtend, sondern auf der einen Seite angebracht. Als der Vorhang sich wegschob, saß ganz wie auf Dolcis Gemälde, in seltsame Gewänder malerisch gekleidet, die heilige Cäcilia vor der kleinen altertümlichen Orgel, und mit gesenktem Haupte tiefsinnig in die Tasten schauend, schien sie die Töne körperlich zu suchen, die geistig sie umschwebten. [...] Nun erklang ein ferner Akkord lang ausgehalten und in die Lüfte verschwebend. - Cäcilia erhob leise den Kopf. - Nun hörte man aus höchster Ferne einen Choral weiblicher Stimmen, ein Werk des Musikers. Die einfachen und

³⁸ "- Gott der Herr, dem ich meine Seele empfehle, an der der Verruchte keinen Teil haben soll, unerachtet ich ihm höchstwahrscheinlich den noblen Vénétien verdanke, worin ich mich nun schon so lange auf der großen Redoute hier unten umhertreibe - ja! Gott der Herr hat die Menschen gar mannigfaltig geschaffen" (*FuN* 105). En una intervención anterior, Berganza expresa su alivio por no haber recuperado una figura humana que le impediría reconocer a sus congéneres como lo que realmente son: "Dank dir, Teufel! der du das Hexenöl unwirksam auf meinem Rücken braten ließest! Nun liege ich unbeachtet als Hund unter dem Ofen, und eure innerste Natur, ihr Menschlein! die ihr ohne Scham und Scheu vor mir entblößt, durchschaue ich mit dem Hohn, mit dem tiefen Spott, den eure ekle leere Aufgedunsenheit verdient" (*FuN* 103).

doch in wunderbarer Folge fremd und wie aus einer andern Welt herabgekommenen klingenden Akkorde dieses Chors von Cherubim und Seraphim, erinnerten mich lebhaft an manche Kirchenmusik, die ich vor zweihundert Jahren in Spanien und in Italien gehört, und ich fühlte denselben heiligen Schauer mich durchbeben, wie damals. [...] Unwillkürlich sank der Philosoph mit emporgehobenen Händen auf die Knie, indem er tief aus dem Innersten heraus rief: "Sancta Caecilia, ora pro nobis." Viele aus dem Zirkel folgten in wahrhafter Begeisterung seinem Beispiel, und als der Vorhang zurauschte, war alles, selbst manches junge Mädchen nicht ausgenommen, in stille Andacht versunken, bis eine laute allgemeine Bewunderung dem Drange des innern Gefühls Luft machte. (*FuN* 118)

La descripción que Berganza hace de la representación, nos trae inmediatamente a la memoria la crítica hoffmanniana de las representaciones de Calderón en el teatro de Bamberg (*Nle* 17-23), a las que también alude elogiosamente el interlocutor del perro (*FuN* 131), ya que suscitaron en el público signos de arrobamiento como los más arriba descritos³⁹. Paradójicamente, pues, en un entorno de lo más superficial y con unos asistentes demasiado curtidos como para que el teatro casero de "Madame" les arrebatase, surge, gracias al talento innato de Cäcilie, ocasional actriz, la chispa que enciende la emoción del público⁴⁰.

La emoción y el sentimiento auténticos serán precisamente lo que eche en falta Berganza dentro del teatro profesional, además de un largo etcétera de "cosas que juntamente pedían enmienda y castigo" (*NE* 780). Para empezar, el diletantismo de

³⁹ "Alte Bürger mit ihren Frauen, die es sonst für sündlich geachtet hätten, das Theater zu besuchen, entschlossen sich hineinzugehen, wobei sie nicht vergaßen den Rosenkranz mitzunehmen, und mehrere Bänke des Parterres waren mit Geistlichen besetzt. Überhaupt fand bei jeder Aufführung eine sichtbare Rührung und Erhebung statt [...]" (*Nle* 21).

⁴⁰ "Cäcilie war demnach die einzige, die wirklich von der Natur nicht allein mit einem tiefen Sinn für die Kunst, sondern auch mit einem genialen Produktionsvermögen ausgestattet war" (*FuN* 114).

los críticos⁴¹ y el gusto, poco proclive a lo poético, de quienes Hoffmann llama "der Pöbel[...], einerlei, ob er aus der Loge oder von der Galerie ins Theater schaut" (*FuN* 126). Sin embargo, los principales culpables de la degradación de la escena son, según Berganza, los actores y actrices, cuya "Verworfenheit und Imbezillität" (*ibid.*) no deja de ir en aumento. Sus "pecados" más comunes son la vanidad en sus múltiples formas (*FuN* 127s), la ignorancia (*FuN* 127), y la falta de auténtico refinamiento estético (*FuN* 129), que les convierte en potenciales "Gesprengelte", esto es, en falsos artistas no entregados totalmente a su arte⁴². Claro que también los directores teatrales tienen su parte de culpa cuando supeditan la elección de una obra únicamente al éxito comercial de ésta (*ibid.*) y también porque se creen capaces de corregir al autor, tachando todo lo que les parece superfluo y destruyendo así "der innere Zusammenhang; der Faden, der sich durch das Ganze schlängelt und jeden kleinsten Teil dem Ganzen fest anreihet" (*FuN* 129s).

Tampoco los dramaturgos son completamente inocentes, ya que han intentado imponer un modelo teatral, el cual, uniendo utilidad y entretenimiento, pretende mejorar a los espectadores por la vía del didactismo⁴³, sin pensar que es a través del puro placer estético cómo el ser humano se acerca a lo absoluto:

⁴¹ "[...] jeder, der mit dem ungeübtesten Blick, ohne alle Vorkenntnisse hineinguckt, [fühlt] sich berufen, darüber hin und her zu schwatzen" (*FuN* 126).

⁴² Lo que Hoffmann dice sobre cómo han de ser los auténticos poetas en el párrafo siguiente, valdría para cualquier tipo de artista: "Niemals werde ich mich davon überzeugen, daß der, dessen ganzes Leben die Poesie nicht über das Gemeine, über die kleinlichen Erbärmlichkeiten der konventionellen Welt erhebt, der nicht zu gleicher Zeit gutmütig und grandios ist, ein wahrhafter aus innerem Beruf, aus der tiefsten Anregung des Gemüts hervorgegangener Dichter sei" (*FuN* 138).

⁴³ "Alles soll noch außer dem, was es ist, was anderes bedeuten, alles soll zu einem außerhalb liegenden Zweck führen, den man gleich vor Augen hat, ja selbst jede Lust soll zu etwas anderm werden, als zur Lust, und so noch irgend einem andern

Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als, in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischer Qual, von allem niederbeugenden Druck des Alltagslebens, wie von unsaubern Schlacken befreit, und ihn so erhebt, daß er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt. - Die Erregung dieser Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Rein-Idealen willig glaubt, ja mit ihnen vertraut wird, und auch das gemeine Leben mit seinen mannigfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht erblickt - das nur allein ist der Zweck des Theaters. (*FuN* 132, texto realizado por el autor)

En esta última parte de la conversación brillan por su ausencia las aventuras del perro: de su paso por la farándula tan sólo Berganza nos cuenta que ha bailado al son de la flauta de Tamino, que ha asustado a Papageno en la Flauta Mágica (*FuN* 124) y que ha pasado largos ratos echado tras los decorados y en los camerinos escuchando con atención la charla de los actores. El resto son disquisiciones, como las que he resumido brevemente, acerca de los defectos del teatro actual y de su posible solución. Pasamos así a otra de las continuidades del Berganza hoffmanniano respecto del cervantino: la forma dialogada, jalonada de digresiones más o menos extensas.

C.F. Kunz, amigo y posterior editor de Hoffmann, cuenta en su biografía de éste que Hoffmann empezó a escribir sus impresiones sobre su estancia en Bamberg de manera fragmentaria y que tenía intención de publicarlas tras su marcha, aunque no

leiblichen oder moralischen Nutzen dienen, damit nach der alten Küchenregel immer das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden bleibe" (*FuN* 132). La referencia a Schiller es clara; véanse, por ejemplo, su discurso de ingreso a la Sociedad Alemana del Palatinado *Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk*, titulado tras la Revolución Francesa *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* o bien los múltiples artículos sobre teatro publicados en *Die Horen*.

daba con la forma adecuada. Un encuentro con un perro incitó a Hoffmann, según Kunz, a releer *El coloquio de los perros*:

Eine Aventure mit dem Hunde Pollux, reichte ihm auf einmal den Schlüssel. [Pollux era el perro de Nanette Kauer, la propietaria de la fonda "Zur Rose", de la que Hoffmann era cliente asiduo]. [...] Er erinnerte sich bei diesem Hundeabentheuer des Gesprächs der beiden Hunde Scipio und Berganza in Cervantes' Erzählungen. Schnell ward dieselbe noch einmal gelesen, und beschlossen, auf diese Weise seine Bruchstücke dialogisirend zu bearbeiten. (*Aufz.*, 211s)

Poco importa que el incidente con el perro Pollux fuera o no el motivo de que Hoffmann relejera las *Novelas Ejemplares*, lo que es evidente es que el diálogo, forma dramática por excelencia, forzosamente había de resultar atractivo a Hoffmann, dado el trabajo de éste en el teatro de Bamberg. Lo cierto es que el uso de la forma dialogada no era infrecuente en aquella época: hemos citado ya el *Gespräch über die Poesie* de Friedrich Schlegel, en el que un diálogo marco da pie a cuatro intervenciones individuales más largas que quedan inseridas en él⁴⁴. Otras obras que utilizan el mismo patrón formal son *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, de Goethe (publicado en *Die Horen* en 1795), y *Phantasmus*, de Ludwig Tieck (publicado entre 1812 y 1816), inspirados ambos sobre todo en el *Decamerón* de Boccaccio, en las *Cent nouvelles nouvelles* de Margarita de Navarra y el *Heptameron*. Otra obra en forma dialogada y de gran importancia para Hoffmann es *Le neveu de Rameau*, escrita por Diderot y traducida por Goethe en 1805. Hoffmann la leyó y citó muchas veces, entre ellas en el propio *Berganza*⁴⁵. A partir de *Nachricht von den neuesten Schicksalen...*, Hoffmann

⁴⁴ "Epochen der Dichtkunst", "Rede über die Mythologie", "Brief über den Roman" y "Versuch über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken".

utilizará la forma dialogada siempre que quiera tejer una narración de trama más suelta, en la que tengan más peso las ideas que el argumento. Así ocurre por ejemplo en *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, que retoma la parte del *Berganza* centrada en el teatro, y también en los diálogos de los Serapions-Brüder entre sí, a modo de enlace entre un cuento y otro, y, dentro del primer volumen de esta obra, en el relato *Der Dichter und der Komponist*, o en una de sus últimas narraciones, *Des Veters Eckfenster*. El diálogo, como Platón sabía muy bien, es la metáfora perfecta del proceso de comprensión de las cosas, es decir, del momento en que el lenguaje gastado, que oculta en lugar de desvelar, recupera su transparencia⁴⁶.

La forma dialogada permite a Hoffmann reflejar en el relato la relación entre quien narra y quien escucha o lee una historia, una relación en la que ambos se interpelan mutuamente. En el reflejo hoffmanniano de dicha relación los papeles de ambos participantes están trocados - muy al gusto de este autor. El narrador, que en *Nachricht von den Schicksalen ...* presenta y despide al protagonista de la historia y narra los breves incisivos en la conversación que mantiene con él, pasa a

⁴⁵ Cf. *FuN* 83 y 138. Hay también alusiones no explícitas a esta obra como es el comentario que Berganza hace sobre su capacidad pulmonar (*FuN* 83), parecido al que el narrador de Diderot hace sobre el sobrino de Rameau cuando se refiere en tono burlón a la torrencial elocuencia de éste: "Por lo demás está dotado de una fuerte complexión, de un ardor imaginativo singular y de un vigor pulmonar poco común." Cf. Denis Diderot (1798), *El sobrino de Rameau*. Edición de Carmen Roig. Traducción de Dolores Grimau. Madrid: Cátedra, 1985, p. 68. De hecho la influencia de esta obra es perceptible en algunos aspectos fundamentales de *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*: el hecho de que Hoffmann, al contrario que Cervantes, se ciña a un entorno social muy reducido, como lo hace Diderot, o que uno de los participantes en el diálogo sea a la vez el narrador del encuentro (en Diderot la conversación es entre un "yo" y un "él"), o que los argumentos de ambos converjan, aunque sus caracteres se distingan claramente, o que tengamos una conversación dentro de la conversación, o que el arte y el lugar que ocupa dentro de la sociedad sea uno de los temas más recurrentes. Cf. Siegbert S. Praver (1977), p.281s.

⁴⁶ Cf. Emilio Lledó (1992), p. 75.

ser personaje secundario en lo que es propiamente diálogo: aparentemente se ve relegado a ser un "Ich" que pregunta e interrumpe al can parlanchín, cuando éste se va por los cerros de Úbeda, cosa que, aquí como en la novela cervantina, ocurre a menudo. Pero el nuevo papel que juega el narrador tiene más envidia de lo que parece: al verse obligado a ganarse en todo momento la confianza del perro, que cada vez se muestra más misántropo, el "Ich" le alaba, le asegura que desde que le conoce, adora a los de su especie (*FuN* 86), y también se compromete a ser un segundo Campuzano (*FuN* 107), es decir, a transcribir fielmente lo que el perro le cuente. Más importante todavía es que el narrador hoffmanniano pida al perro su opinión y que con ello favorezca a menudo la digresión en lugar de atajarla; el viajero va acercándose poco a poco, con matices, a las posiciones del personaje que le ha usurpado la función narrativa⁴⁷. La verdad de la historia no es lo dicho únicamente por el perro, sino lo que cristaliza de la conversación entre éste y su interlocutor, puesto que es el "Ich" quien, en la sombra, guía las explicaciones de aquél. Quizá sea este aspecto uno de los que diferencian al Berganza cervantino del hoffmanniano: en *El coloquio...* Cipión se limita a cortar el meándrico discurso de Berganza y, ante las constantes quejas de éste, le insta a no murmurar, mientras que en *Nachricht von den neuen Schicksalen...* es el narrador-oyente quien a menudo da pie a que el perro opine⁴⁸. Doscientos años vagando por el mundo y observándolo todo desde su atalaya de "Sonderling" por partida doble (como perro

⁴⁷ "Deine Kombinationen, lieber Berganza, sind ein wenig kühn, doch kann ich dir in der Tat nich unrecht geben.- Nimmermehr hätte ich geglaubt, daß sich meine Ansichten nach der Überzeugung eines verständigen Hundes regeln würden" (*FuN* 112).

⁴⁸ Aunque sea por la vía de preguntas meramente retóricas: "Aber da du so viel poetischen Sinn zeigst, ja selbst des poetischen Ausdrucks mächtig bist [...]; sage mir, ist wohl die Absicht unserer neuen Dichter, das Theater wieder aus dem Schlamme zu ziehen, in den es versunken war, zu verkennen?" (*FuN* 126).

parlante y como español del siglo XVII en la Alemania del XIX) son edad suficiente para gozar de cierta perspectiva sobre los más diversos temas y poder teorizar sobre ellos.

No es sólo la forma dialogada lo que atrae a Hoffmann. El hecho de que el protagonista sea un perro ya hace suponer que el contenido del relato es satírico, como realmente es, tanto en la obra de Cervantes como en la de Hoffmann. La tradición de presentar los vicios humanos personificados por animales en las fábulas de Esopo sin duda pesa. No obstante, en las obras que nos ocupan no se trata tanto de una personificación de dichos vicios sino de una agudísima percepción de los mismos por parte de alguien que es un completo *outsider*, un desplazado entre los hombres y entre los perros, alguien a quien nada se le oculta por la mera razón de que no se le tiene en cuenta. Hoffmann seguirá un patrón parecido en su obra posterior, por ejemplo en *Meister Floh*. Ahora bien, el mundo que pinta con acidez el Berganza redivivo es reducido: Hoffmann se ocupa de la burguesía ilustrada y del mundo del teatro, mientras que Cervantes intentó plasmar a toda la sociedad de su tiempo, desde los más acomodados a los que llevaban una existencia marginal.

Otro cambio sustancial respecto a la obra de Cervantes es la manera en la que el Berganza decimonónico cuenta los distintos episodios de su vida: mientras que en la novela cervantina su descripción de la bruja Cañizares es de un realismo caracterizado por la contención, en la de Hoffmann, Berganza multiplica sus recursos sugestivos para atrapar al lector, hacerle ver a la bruja con sus mismos ojos y sentir su mismo terror⁴⁹. No ha pasado en vano un siglo XVIII con su

⁴⁹ Cf. Siegbert S. Praver (1977), "'Ein poetischer Hund!'", p. 279s y Christa Maria Beardsley (1985), *E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren...*, pp. 67-72. La empatía del oyente queda refrendada en el propio texto: "Ich bin begierig darauf [daß du dein

florecimiento de novelas góticas y sentimentales que tratan de espolear la imaginación y las emociones de quien lee mediante lo no dicho o lo apenas sugerido⁵⁰.

Hoffmann mantiene el final abierto de la novela original - en ese sentido su *continuatio* no implica que la historia llegue a su término: el protagonista ha adquirido vida eterna gracias a las pócimas de Cañizares y quiere emplearla en la búsqueda de una posible identidad humana (ser efectivamente Montiel, hijo de Montiel, la amiga y colega de Cañizares). Así pues, las andanzas de Berganza no se acabarán hasta que tal identidad se confirme, cosa que no parece inminente. Una vez que Berganza ha sido capaz de vivir doscientos años, se excluye prácticamente el final de una posible serie de "*neueste Schicksale*" por la muerte de su protagonista. Por su parte, el "*Ich*" interlocutor de Berganza se ofrece como escribano para todas aquellas veces en las que el perro recupere el habla: "da du deine Pfote schwerlich jemals wirst zum Schreiben brauchen können, [möchte] ich immer deinen Schreiber machen und jedes deiner Worte aufschreiben, so oft dir der Himmel zu sprechen vergönnt" (*FuN* 126).

Abenteuer fortsetzt], wiewohl ich mich eines geheimen Schauers nicht erwehren kann" (*FuN* 87). Véase también *FuN* 88.

⁵⁰ Dice Iser refiriéndose a Fielding: "Solche Leerstelle bilden Signale für eine gesteigerte Aufmerksamkeit; ihre Wirkung gründet darin, daß sie etwas vorenthalten, worauf es ankommt." Cf. Wolfgang Iser (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: W. Fink, p.62. En el caso de las novelas góticas se parte además de una teoría del arte que ha dejado atrás la disociación de placer y dolor y los aúna en el concepto de lo sublime: recrear lo terrorífico y recrearse en ello se ha convertido en una experiencia respetable y ha adquirido, por así decirlo, carta de ciudadanía estética. Véanse Jürgen Klein (1975), *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Karl Heinz Bohrer (1978), *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1983.

He empezado este capítulo con una reflexión sobre lo que supone, tanto para el autor como para el lector, nombrar la fuente de la que bebe aquél, y quisiera terminar el primer apartado con lo que el propio Hoffmann dice explícitamente sobre la licitud de apropiarse de materiales literarios ajenos. Hoffmann no concibió otra relación con lo leído que la que permitiera reelaborar o modificar motivos y personajes con total libertad creadora. Que para él asumir la tradición sólo tenía sentido si dicha asunción era viva, es decir transformadora, lo demuestra la discusión en la que se enzarzan los *Serapions-Brüder* Lothar y Theodor en el diálogo que precede a *Die Brautwahl*. A la afirmación de Theodor de que Fouqué tomó el argumento de su *Galgenmännlein* (1810) de una vieja crónica, responde Lothar:

Ich will nicht glauben, daß du, sollte das wirklich der Fall sein, deshalb das Verdienst des Dichters auch nur im mindesten geschmälerst achtest, und so mit gewöhnlichen Rezensenten gleichen Sinnes bist, deren ganz eigentliche Praxis es erfordert gleich nachzuspüren, wo etwa der Grundstoff zu diesem und jenem poetischen Werk liegen könne. Den Fund verkündigen sie dann mit vielem Pomp, stolz auf den armen Dichter hinabsehend, der nichts tat, als die Figur kneten aus einem Teig, der schon vorhanden war. Als ob es darauf ankommen könnte, daß der Dichter den Keim, den er irgendwo fand, in sein Inneres aufnahm, als ob die Gestaltung des Stoffs nicht eben den wahrhaften Dichter bewähren müsse! (SB 531)

Todo un alegato a favor de la continuidad, entendida como aprovechamiento de lo ya dado y todavía sin desarrollar: la lectura, como recolecta de semillas, la escritura, como germinación.

2. LA ALUSIÓN. *DER GOLDNE TOPF* Y *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza es la única *continuatio* escrita por Hoffmann - en ella la costura que la une a *El coloquio de los perros* se muestra clara. En cambio, en las obras que comentaré de ahora en adelante, la conexión entre lo escrito por Hoffmann y los textos a los que se alude es más oblicua y sutil de lo que cualquier continuación permite. Es obvio que, en *Nachricht von den neuesten Schicksalen...*, el autor no eligió retomar el personaje del perro parlante en un acto de mera emulación de Cervantes. La razón principal de esa elección fue la posibilidad de distanciarse, algo que a los ojos de Hoffmann era necesario para criticar lo que observaba a su alrededor y porque, para reunir anécdotas sueltas, la forma dialogada presentaba una estructura flexible muy ventajosa. Sin embargo, no es menos cierto que, respecto a la novela cervantina, seguir contando las vicisitudes de Berganza conlleva unos deberes cuyo cumplimiento garantiza precisamente la impresión de continuidad. Al aludir a un texto no es necesario dar esa impresión: basta con suscitar su recuerdo en el lector para que el texto aludido sirva de contrapunto al que se tiene entre manos, o para que aquél se extienda tras lo que leemos como un fondo que dota a nuestra lectura de contextos ulteriores. Expresamente alusivo o no, todo texto literario transparenta otros muchos y, haciéndolo, se convierte en eslabón de una larga cadena de escritores y lectores. Como recurso estilístico, la alusión nos conduce siempre a algo (otro texto, una imagen, un hecho histórico, etc.) que se encuentra en segundo término y que determina en mayor o menor medida el significado de la obra a la que nos enfrentamos. Sin embargo, el vínculo que une ambas cosas dando lugar a la alusión no sigue jamás una línea recta y continua. A este respecto, la

preeminencia de la llamada *figura serpentinata* en *Der goldne Topf*, cuento del que hablaré a continuación, adquiere valor de cifra, puesto que no sólo es aquélla un elemento de la estética rococó al que se hace referencia, sino que es en sí misma metáfora del arte hoffmanniano de aludir¹.

En la primera vigilia de *Der goldne Topf*, Anselmus se ve obligado a pasar la tarde del día de la Asunción tomando el fresco bajo un saúco junto al Elba, porque ha tenido que indemnizar a una vieja vendedora de manzanas y pastelillos tras tropezar con su mercancía y, en consecuencia, haberla echado a perder. El lugar - a pesar de su belleza - se le antoja a Anselmus un castigo, fruto de su perenne mala suerte, y, estando ahí, no hace otra cosa que compadecerse a sí mismo, sumido en negras cavilaciones. No sospecha que allí precisamente va a sorprenderle una visión que cambiará el rumbo de su vida. Si hasta el momento ambicionaba llegar a ser secretario áulico (*FuN* 181), a partir del momento en el que aparezcan Serpentina y sus hermanas, sibilantes en el tronco del saúco, Anselmus deseará intensamente volver a asomarse a los azules ojos de aquélla². La escena en la que Anselmus ve a Serpentina por primera vez, es en sí misma una alusión al señalar de manera implícita hacia un fresco de Rafael, conocido en el Dresde de Hoffmann a través del arquitecto Weinlig. Éste había decorado a finales del XVIII varios edificios de esa ciudad con arabescos similares a los del italiano: el mencionado fresco vaticano representa a un joven bajo un árbol por cuyo tronco reptaba,

¹ Günter Oesterle (1991), "Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen 'Der goldene [sic] Topf'", en: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*. 1. Jahrgang. Ed. por Ernst Behler, Alexander von Bormann, Jochen Hörisch, Günter Oesterle. Paderborn; München; etc: Schöningh, pp. 69-107, aquí pp.72-78.

² "O nur noch einmal blinket und leuchtet, ihr lieblichen goldnen Schlängelein, nur noch einmal laßt eure Glockenstimmchen hören! Nur noch einmal blicket mich an, ihr holdseligen blauen Augen, nur noch einmal, ich muß ja sonst vergehen in Schmerz und heißer Sehnsucht!" (*FuN* 184).

enroscada, una serpiente³. Se trata, pues, de la *figura serpentinata*, que ya he nombrado antes. Desde el Renacimiento, la línea ondulante es, en las artes plásticas, sinónimo de gracia, ligereza, complejidad, variedad y movimiento, y demuestra por añadidura la habilidad del artista en distorsionar armónicamente un cuerpo o una composición. Con frecuencia, y precisamente en virtud de la cualidad extra-ordinaria (esto es, fuera del *ordo* habitual) que la figura serpenteante otorga a lo que conforma, se le concede a ésta valor simbólico. Shearman señala que "los movimientos, libres de toda implicación descriptiva, incluídas las de locomoción, parecen enteramente consagrados a exaltar las virtudes manieristas" anteriormente enumeradas⁴. La *figura serpentinata*, pues, no pretende ser una imagen meramente pintoresca o decorativa, sino que representa un ideal de belleza.

No se sabe hasta qué punto conocía Hoffmann directamente las teorías manieristas de la línea. Es posible que las intuyera a través de las obras que en ellas se habían inspirado, donde de modo evidente el arabesco es considerado fin absoluto y no mero ornamento accesorio. Es probable también que leyera algún libro acerca de la *figura serpentinata*, como lo es en parte *The Analysis of Beauty*, obra que publica en 1753 William Hogarth, artista conocido en Alemania por sus grabados y por los comentarios que Lichtenberg escribió sobre éstos. En dicho análisis de lo bello se afirma que existe una transición continua entre ideal y caricatura y que las líneas serpenteantes, presentes en el arte como en la naturaleza, pueden producir belleza o fealdad. Es evidente que la idea de fluidez estética debió

³ Cf. Günter Oesterle (1991), p.89. Sobre la recepción en Alemania del arabesco en la arquitectura y las artes decorativas durante los siglos XVIII y XIX, véanse: Paul Klopfer (1910), *Weinlig und seine Zeit*. Berlin: Wasmuth, y Peter Werner (1970) *Pompeji und die Wanddekorationen der Goethezeit*. München: W. Fink.

⁴ John Shearman (1967), *Manierismo*. Traducción de Justo González Beramendi. Madrid: Xarait Ediciones, 1984, p. 115.

de interesar a Hoffmann, puesto que en un primer momento pensó en titular los *Fantasiestücke* "Bilder nach Hogarth"⁵. Sin embargo, el modo en que Hoffmann integra la *figura serpentinata* en su narración, los variados aspectos, algunos de ellos abstractos, de la naturaleza, el amor, la escritura y, por ende, la poesía, que Hoffmann conforma con la ayuda de esta imagen, van más allá del valor, meramente formal, que Hogarth concede a la línea serpentina⁶. Para éste, lo que vemos a nuestro alrededor puede reducirse a líneas, ya sean rectas en los ángulos o curvas en forma de S o C. En dicha reducción se basa un sistema mnemónico (*memoria technica*) que Hogarth inventó, siguiendo los pasos de retóricos clásicos como Cicerón o Quintiliano, para zafarse de los ejercicios consistentes en copiar láminas o dibujar del natural, que él consideraba inútiles. Su intención era "to read the language of objects" y hallar en este lenguaje una gramática de las formas naturales o artificiales⁷. Estaremos de acuerdo en que la aplicación que Hogarth hace de dicha teoría de la línea es eminentemente práctica, alejada por lo tanto del simbolismo que Hoffmann parece otorgar a la *figura serpentinata*, como antes de

⁵ Así lo cuenta C.F. Kunz en sus *Supplemente zu Ernst Theodor Wilhelm Hoffmanns Leben* (Aufz. 224). Cabe señalar además que, durante su estancia en Polonia, Hoffmann ya planeó, junto con su amigo Hippel, la edición de una miscelánea para el año 1805 que había de reunir textos de corte satírico o humorístico. De éstos se ha conservado uno, el titulado *Die Feuersbrunst. Ein Dosengemälde von Rembrandt* (Nle 14ss), cuyo estilo recuerda los comentarios que Lichtenberg escribió sobre los grabados de Hogarth.

⁶ Dice Oesterle: "So innovatorisch Hogarths Kunsttheorie jedoch wahrnehmungstheoretisch und wirkungsästhetisch war, so sehr sie den Blick für die Wirklichkeit der Gegenstände öffnete, ihre Grenze zeigte sie im generellen Unverständnis gegenüber den spekulativen Korrespondenzen der Renaissance und der Reizästhetik Frankreichs. E.T.A. Hoffmann rehabilitiert einerseits das "je ne sais quoi" und romantisiert andererseits im Rückgriff auf die Naturphilosophie die Schlangenlinie." Cf. Günter Oesterle (1991), p. 77

⁷ Joseph Burke; Colin Caldwell (s.a.), *Hogarth. The Complete Engravings*. London: Alpine Fine Arts Collection, pp. 12ss.

él hicieron los manieristas y en su misma época Philipp Otto Runge. No es Hoffmann un caso aislado. Según Werner Busch, desde finales del siglo XVIII en adelante puede observarse un progresivo distanciamiento respecto a lo empírico en las teorías acerca de la línea de la gracia⁸. Dichas teorías toman una orientación metafísica, y es claro que Hoffmann, estuviera o no al tanto de ellas, se mueve en esa misma dirección, aun cuando, en *Der goldne Topf*, su ironía matice todo lo que se refiere al mundo poético-ideal de Atlantis. Las causas del mencionado alejamiento las ve Busch en que, a finales del XVIII, el artista se desvincula progresivamente de las pautas sociales, con lo cual dichas teorías adquieren cuando menos una función compensatoria. También esto concuerda con la situación de Hoffmann, máxime si tenemos en cuenta en qué tesitura se encontraba cuando escribió *Der goldne Topf*⁹.

Que el valor de la *figura serpentinata* en *Der goldne Topf* excede el mero gusto por lo ondulante es claro si analizamos la importancia de Serpentina en la narración. Desde el primer momento, Serpentina aparece precedida por ondas que

⁸ "Das Interessante ist nun, daß es in diesem Rahmen eine Reihe von Linientheorien oder linientheoretische Ansätze gibt, die allerdings immer stärker metaphysischen Charakter annehmen. Dies scheint, dies sei in aller Vorsicht formuliert, eine dem Künstler und über Kunst Theorisierenden verstärkt ins Bewußtsein dringende Entfremdung der Kunst und des Künstlers von der gesellschaftlichen Praxis zu reflektieren. Derartige Theorien scheinen unter anderem kompensatorische Funktion zu haben. Linientheorien haben am Ende des 16. Jahrhunderts schon einmal diese Rolle übernommen, können wir Wolfgang Kemp's disegno-Geschichte folgen." Cf. Werner Busch (1984), "Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert", en: Herbert Beck et al. (eds.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin: Mann, p. 188. Citado por Günter Oesterle (1991), p. 78.

⁹ Hoffmann escribe lo siguiente a Kunz el 19 de agosto de 1813: "In keiner als in dieser düstern verhängnißvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet und ihrer froh wird, hat mich das Schreiben so angesprochen - es ist als schlösse ich mir ein wunderbares Reich auf, das aus meinem Innern hervorgehend und sich gestaltend mich dem Drange des Äußern entrückte -" (*Bw I*, 408).

anuncian su llegada¹⁰. Y cuando digo "anuncian" no estoy hablando sólo metafóricamente: la visión de Serpentina en el saúco está acompañada de una semantización de los sonidos naturales - las olas hablan, el viento sisea, las hojas murmuran. Esto es, Serpentina es relacionada desde el comienzo con el lenguaje primigenio de la naturaleza, lenguaje que Anselmus, aunque aprecie la analogía de éste con el humano, se esfuerza en ignorar hasta que ve frente a él los ojos de la serpiente mirándole con dulzura¹¹. Pero dicha asociación no se queda ahí: Serpentina pasa de verse arrojada por el lenguaje a formar parte de él - se convierte en signo. Ella y sus hermanas han desaparecido de la vista de Anselmus al oírse en el crepúsculo una voz profunda y ronca que las llama, pero al cabo de un rato el joven vuelve a verlas cuando cruza el río en una barca acompañado de los funcionarios Heerbrand, Paulmann y la hija de éste último, Veronika¹². La

¹⁰ "Dicht vor ihm plätscherten und rauschten die goldgelben Wellen des schönen Elbstroms [...]" (*FuN* 180).

¹¹ "Der Student Anselmus dachte: Das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert. [...] 'Das ist die Abendsonne, die so in dem Holunderbusch spielt', dachte der Student Anselmus, aber da ertönten die Glocken wieder, und Anselmus sah wie eine Schlange ihr Köpfchen nach ihm herabstreckte. Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten - er starrte hinauf, und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefen Schmerzes seine Brust zersprengen wollte. [...] Der Holunderbusch rührte sich und sprach: 'Du lagst in meinem Schatten, mein Duft umfloß dich, aber du verstandest mich nicht. Der Duft ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.' Der Abendwind strich vorüber und sprach: 'Ich umspielte deine Schläfe, aber du verstandest mich nicht, der Hauch ist meine Sprache, wenn ihn die Liebe entzündet.' [...] Da regte und bewegte sich alles wie zum frohen Leben erwacht. Blumen und Blüten dufteten um ihn her, und ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen und was sie gesungen, trugen im Widerhall die goldenen vorüberfliehenden Abendwolken in ferne Lande" (*FuN* 183s).

¹² "Der Student Anselmus saß in sich gekehrt bei dem rudernden Schiffer, als er nun aber im Wasser den Widerschein der in der Luft herumsprühenden und knisternden Funken und Flammen erblickte: da war es ihm als zögen die goldnen Schlänglein durch die Flut. Alles was er unter dem Holunderbaum Seltsames geschaut, trat wieder lebendig in Sinn und Gedanken, und aufs Neue ergriff ihn die

fugaz visión de las brillantes cintas bajo el agua remite inmediatamente a Anselmus a lo acaecido bajo el saúco. Entusiasmado, quiere saltar de la barca, cosa que impiden sus acompañantes. Tras ese intento truncado, Anselmus siente flaquear su fe en lo inexplicable y piensa que lo que acaba de ver no es sino el reflejo de los juegos artificiales que tienen lugar en la orilla, hasta que, de nuevo, el sonido del remo al golpear el agua se llena de significado y, como antes el viento en la copa del árbol, se confunde con la voz de Serpentina, quien le asegura que lo que ha visto es cierto¹³. La serpiente pasa, pues, de ser protagonista de una visión (que no es poco) a ser, además, icono de ésta, la cual, a su vez, señala hacia una superrealidad accesible tan sólo a unos cuantos elegidos. Dicha superrealidad está más íntimamente relacionada con lo escrito que lo que la inicial referencia al lenguaje de la naturaleza haría sospechar, ya que se diría que lo natural y lo libresco ocupan polos opuestos. En época de Hoffmann, sin embargo, no son pocos quienes consideran la naturaleza como el libro que contiene el significado del mundo, revitalizando así una postura hermenéutica ante la realidad que viene de antiguo: la metáfora del libro de la naturaleza escrito en clave, tan frecuente en Novalis y Gotthilf Heinrich Schubert, responde tanto al deseo de competir con el libro de libros que es la Biblia como a la fascinación que suscita el hecho de que

unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches dort seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschüttert" (*FuN* 186).

¹³ "[...] und wenn der Schiffer nun so mit dem Ruder ins Wasser hineinschlug, daß es wie im Zorn sich emporkräuselnd plätscherte und rauschte, da vernahm er in dem Getöse ein heimliches Lispeln und Flüstern: 'Anselmus! Anselmus! Siehst du nicht, wie wir stets vor dir herziehen? - Schwesterlein blickt dich wohl wieder an - glaube - glaube - glaube an uns'" (*FuN* 187).

cualquier libro presuponga la capacidad de reunir lo dispar creando algo coherente¹⁴.

El paso siguiente en la identificación progresiva de Serpentina con la escritura tiene lugar, cómo no, en la biblioteca de su padre, el archivero Lindhorst, de quien se nos dice que, a parte de muchos y raros libros, posee un buen número de manuscritos en árabe, copto y "sonderbaren Zeichen, die keiner bekannten Sprache angehören" (*FuN* 189). En todo esto la *figura serpentinata* se va repitiendo hasta la saciedad, desde los ondulantes efluvios que perfuman el jardín del archivero (*FuN* 212), pasando por los extraños muebles que llenan su casa (*FuN* 213), el reflejo de la luz en la pulida superficie del puchero dorado (*FuN* 214), hasta llegar a "die krausen Züge der fremden Schrift" (*FuN* 216), que Anselmus copia con sorprendente facilidad y que además se asemejan extraordinariamente a las líneas que atraviesan la naturaleza haciendo de ella un jeroglífico¹⁵. Es justamente mientras se halla en la biblioteca de las palmeras cuando Anselmus vuelve a ver y oír las campanas cristalinas que acompañan la llegada de Serpentina. Ésta se le aparece en el preciso momento en el que Anselmus cree haber logrado descifrar intuitivamente qué significa el título del manuscrito que tiene delante¹⁶. La comprensión del manuscrito por parte de Anselmus no se queda ahí: tras haberle

¹⁴ Hans Blumenberg (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 31993, p.17s.

¹⁵ "Anselmus wunderte sich nicht wenig über die seltsam verschlungenen Zeichen, und bei dem Anblick der vielen Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen, wollte ihm beinahe der Mut sinken, alles so genau nachmalen zu können" (*FuN* 226).

¹⁶ "Der Student Anselmus, wunderbar gestärkt durch dies Tönen und Leuchten, richtete immer fester Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergamentrolle, und bald fühlte er aus dem Innersten heraus, daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten, als die Worte: Von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange" (*FuN* 226s).

contado Serpentina la historia de sus antepasados, Anselmus entiende de pronto que el manuscrito no es sino la transcripción de lo que Serpentina acaba de contarle. Serpentina, en tanto signo, remite así a otros signos, contenidos en el pergamino que Anselmus ha de copiar, aunque la referencia a éstos no es directa: Anselmus no sabe a ciencia cierta si la narración de Serpentina y el manuscrito son coincidentes, tan sólo lo cree¹⁷. El texto que se extiende ante el copista, escamoteándole su significado, señala, precisamente por resultarle tan hermético, hacia fuera de sí, hacia lo que Anselmus ya conoce: comprender es siempre reconocer.

Recordemos que en época de Hoffmann existe ya una acusada conciencia de que la literatura, en esencia, se constituye a través de lo escrito, en coloquio con otros textos, y que esto, que Herder consideraba todavía una pérdida, adquiere en el romanticismo tintes positivos¹⁸. Según Herder, la invención de la imprenta da lugar a una gran cantidad de publicaciones, lo cual, a su vez, provoca en el hombre que se precia de ser culto falta de sosiego, de reflexión y de originalidad¹⁹. Si éstos son los efectos de la siempre excesiva letra impresa en el común de los hombres, más evidentes todavía son las consecuencias de ese hecho capital en quienes se

¹⁷ "... die Kopie des geheimnisvollen Manuskripts war glücklich beendet, und er glaubte, schärfer die Züge betrachtend, Serpentin's Erzählung von ihrem Vater, dem Liebling des Geisterfürsten Phosphorus im Wunderlande Atlantis, abgeschrieben zu haben" (*FuN* 231).

¹⁸ Günter Oesterle (1991), p.82. Véanse en el capítulo "El primer romanticismo y la tradición literaria" la nota 30 y pp. 33ss.

¹⁹ "Offenbar hats unsre gedruckte Literatur darauf angelegt, den armen menschlichen Geist völlig zu verwirren, und ihm alle Nüchternheit, Kraft und Zeit zu einer stillen und edlen Selbstbildung zu rauben. Selbst in der Gesellschaft sind die menschlichen Stimmen verhallt; Romane sprechen und Journale." Cf. Johann Gottfried Herder (1796), *Briefe zu Beförderung der Humanität. Achte Sammlung. Siebentes Fragment*. En: *Sämtliche Werke*, ed. de Bernd Suphan, XVIII, p. 91.

dedican profesionalmente a escribir. Herder observa a partir de la Reforma un cambio decisivo en la actitud del poeta: éste ya no se conforma con mostrarnos un suceso con la mayor inmediatez, haciéndose él mismo invisible a los ojos y los oídos del lector u oyente, sino que se convierte en *poeta doctus* y quiere darnos a conocer sus propios conocimientos e ideas²⁰. La exposición de dichas ideas, mediatizadas por un exceso de datos, deja de ser concisa, y pierde así la fuerza de lo implícito: esto es, el *poeta doctus* se acerca peligrosamente al "*Buchstabenmann*"²¹, opuesto al hombre de espíritu. La generación romántica, en cambio, ávida lectora de Kant, sabe ya que pretender la inmediatez entre la cosa en sí y la voz que la dice es una pretensión vana, y asume dicha imposibilidad. Para el romanticismo, pues, la obra de arte no es jamás el intersticio que nos comunica directamente con la realidad externa a nuestra conciencia. Al contrario, la literatura es en gran medida autorreferencial, viéndose a sí misma como un eslabón dentro de la cadena de lo heredado²². Sin embargo, no debe entenderse el respeto por esa herencia como una mera repetición de formas: lo que se pretende es incluir en lo representado el vínculo entre autor y literatura, o dicho de otro modo, la asunción por parte de quien escribe de un lenguaje que le permita expresar la máxima cercanía a lo absoluto y, a la vez, ser comprendido por los lectores. Asumir la

²⁰ "Zur Zeit der Reformation verschwand mit der Welt solcher Gesänge, der Ritter- und Feenwelt, auch die Art ihrer Darstellung; die Dichter waren nicht mehr einfache Sänger fremder Gegebenheiten, sondern gelehrte Männer, die uns das Gebäude ihres eigenen Kopfs zur Schau bringen wollten, indem sie dasselbe wohl durchdacht niederschrieben, damit wirs lesen. Dies giebt allem eine andre Art und Gestalt." Cf. *ibidem*, p.101.

²¹ *Ibidem*, p. 90.

²² "Das Wiederfinden ist wichtiger geworden als das Neufinden, die Einbildungskraft bedarf des Rekurses auf das Fixierte, Literate, Überlieferte und - sinnlich im Vorgang des Schreibens - seiner Verflüssigung, seiner Auflösung in Bewegung." Cf. Günter Oesterle (1991), p.71.

literariedad provoca que se convierta en experiencia estética la percepción de la distancia que separa el lenguaje ordinario del literario, siempre alusivo, con todos sus guiños y ocultamientos.

La alusión literaria es en cierto modo un procedimiento que reproduce a pequeña escala lo que acabo de exponer. Se limita a sugerir un vínculo, por ejemplo, entre dos o más textos, entre un texto y un hecho histórico, etc..., aunque nunca de forma explícita, y se aleja, por lo tanto, del grado cero del lenguaje, definido así por Grice²³: decir sólo la verdad, decirlo claramente, decir sólo lo pertinente y necesario. Al aludir, esto es, al referirnos a algo o a alguien sin nombrarlo, como mínimo desoímos el segundo de los "preceptos" mencionados: si no conocemos al referente de la alusión, como mucho podremos intuir la existencia de ésta por el uso de antonomasias, perífrasis y otros tropos que se hace en lo que leemos; luego no es intención de quien alude el ser claro o inequívoco, sino el iniciar con sus lectores una especie de juego de sobreentendidos. El goce que tal juego de ingenio proporciona a quien capta la intención oculta del texto, está en percibir el intervalo que separa a éste de su referente y el desajuste entre el lenguaje meándrico del texto que tenemos delante y el grado cero del lenguaje ordinario, que simplemente se limitaría a nombrar directamente aquello a lo que quiere referirse. Según José Antonio Marina, la euforia del lector se deriva de encontrar en dicho intervalo la subjetividad creadora del artista²⁴ y - añadido yo - el reflejo de su propia subjetividad, en diálogo con ésta.

²³ Cf. H.P. Grice (1975), "Logic and Conversation", en: P. Cole; J.L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics 3; Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975. Citado por José Antonio Marina (1992), *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, p. 63.

²⁴ José Antonio Marina (1992), p. 70.

Muchas son las alusiones que jalonan *Der goldne Topf*: una de ellas, señalada repetidamente²⁵, es la que apunta a *La flauta mágica* de Mozart, ópera que Hoffmann ensayó y dirigió en Dresde del 18 al 20 de octubre de 1813 y el 9 de febrero de 1814 (*Tb* 229, 250), período que se corresponde casi exactamente con el de la redacción de *Der goldne Topf*. En el cuento se alude asimismo a antologías de cuentos de hadas como las tituladas *Cabinet der Feén*, publicada entre 1761 y 1766 por Friedrich Emanuel Bierling, y *Die Blaue Bibliothek aller Nationen*, compilada por F.J. Bertuch, y editada entre 1790 y 1800²⁶. También se han señalado paralelismos de *Der goldne Topf* con obras de G.H. Schubert²⁷, Novalis²⁸, Zacharias Werner²⁹ y otros. Una alusión negligida hasta el momento es la que Anselmus, protagonista, hace en la novena vigilia al personaje cervantino del Licenciado Vidriera:

"Ihr allein", sprach er zu sich selbst, "habe ich es zu verdanken, daß ich von meinen albernen Grillen zurückgekommen bin. - Wahrhaftig, mir ging es nicht besser als jenem, welcher glaubte, er sei von Glas,

²⁵ Cf. Marianne Thalmann (1952), "E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen", en: *Journal of English and Germanic Philology* 51, pp. 473-491. De la misma autora (1961), *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*. Stuttgart: Urban Bücher, pp.78-103.

²⁶ Cf. Günter Oesterle (1991), pp.102s

²⁷ Cf. Paul Sucher (1912), *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris: Librairie Felix Alcan; Hans Dahmen (1926), "E.Th.A. Hoffmann und G.H. Schubert", en: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 1, pp. 62-111; Robert Mülher (1942), "Liebestod und Spiegelmythe in E.T.A. Hoffmanns Märchen 'Der goldne Topf'", en: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 67, pp.21-56; Paul-Wolfgang Wührl (Hg.) (1982), *Erläuterungen und Dokumente E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam.

²⁸ Cf. Karl Ochsner (1936), *E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik*. Frauenfeld, Leipzig: (Wege zur Dichtung), pp. 92-111.

²⁹ Cf. Robert Mülher (1942).

oder dem, der die Stube nicht verließ, aus Furcht von den Hühnern gefressen zu werden, weil er sich einbildete ein Gerstenkorn zu sein." (*FuN* 237s; texto subrayado por mí).

¿Tiene esta perífrasis del personaje cervantino alguna importancia para el "Märchen aus der neuen Zeit" que es *Der goldne Topf* o se trata de una muestra más de ese juego de referencias en el que el autor somete los conocimientos de sus lectores a una prueba? Una lectura contrastiva de ambas obras pone de manifiesto que hay más de un paralelo entre *Der goldne Topf* y *El licenciado Vidriera*, empezando por el principio de la novela, y siguiendo con el filtro amoroso y sus consecuencias, entre las que resalta especialmente la noción de transparencia. Veamos, pues, cómo comienza *El Licenciado Vidriera*: "Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas del Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol, durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador [...]" (*NE* 334) Los dos caballeros mandarían despertar al chico y, tras comprobar la buena disposición de éste, le propondrán ser su criado a cambio de darle estudios. El muchacho, pues, encuentra debajo de un árbol la ocasión de realizar el ideal de su vida, que no es otro que el de las Letras. Este decorado, que incluye río, árbol y sueño (ensoñación, en la variante hoffmanniana) lo encontramos también en la primera vigilia de *Der goldne Topf*, en la que a Anselmus se le aparece Serpentina en el saúco, de la cual se enamora perdidamente. Si en la novela de Cervantes son dos caballeros quienes propiciarán que el joven Tomás Rodaja se convierta en licenciado, en la de Hoffmann, son dos conocidos de Anselmus, Paulmann y Heerbrand, conector y registrador respectivamente, los que posteriormente presentarán al muchacho al archivero Lindhorst, sin sospechar el larguísimo alcance que su acción tendrá para aquél. Es Lindhorst justamente quien, como padre de Serpentina y príncipe de las

salamandras de incógnito, pondrá a prueba la perseverancia de Anselmus en lo amoroso y en lo poético, al contratar a éste como copista. En casa de Lindhorst, Anselmus se sumerge en el mundo mítico que describen y representan los serpenteantes signos en los manuscritos árabes e indios que ha de copiar. Su fidelidad a Serpentina y a lo que ésta simboliza permitirá a Anselmus, "vormaliger Student, jetziger Dichter" (*FuN* 251), habitar al fin en el reino maravilloso de Atlantis, realizando así su vocación poética, por cierto que de modo mucho más satisfactorio que Tomás Rueda. Éste, tras curarse de la enfermedad que le ha provocado un filtro amoroso, se ve obligado finalmente a marchar a Flandes como soldado para poder sobrevivir, valiéndose "de las fuerzas de su brazo, pues no se podía valer de las de su ingenio" (*NE* 371)³⁰.

El hecho de haber vivido ambos bajo un árbol algo fundamental para su futuro, tiene un valor muy diferente para Anselmus y Tomás Rodaja. Lo que para el último es indicio de su origen rural y condición itinerante (duerme al raso porque va de camino a Salamanca *NE* 334), para el primero se convierte en la seña que le invita a acercarse al ámbito mítico de la naturaleza, entendida ésta como círculo armónico del que la "dürftige armselige Zeit der innern Verstocktheit" (*FuN* 229) se ha separado. Sin embargo, Anselmus y Tomás Rodaja comparten ciertos rasgos de carácter que les acercan. Uno y otro tienen un aire introspectivo y hasta melancólico que por lo visto resulta irresistible a las mujeres. En un capítulo anterior he hablado ya de los nefandos efectos sobre la salud que la *vox populi*, y

³⁰ "-¡Oh corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!
Esto dijo y se fué a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado" (*NE* 371s).

no sólo ésta, achacaba a la lectura; por la melancolía que se asocia con ésta y que caracteriza tanto a Tomás como a Anselmus, ambos parecen ser lectores empedernidos. El primero pide a sus amos regresar a Salamanca para continuar estudiando (*NE* 336); cuando se encuentra al capitán Valdivia y, a instancias de éste, decide completar su formación acompañándole en sus viajes, Cervantes nos dice que "los muchos libros que tenía los redujo a unas 'Horas de nuestra señora' y un 'Garcilaso' sin comento que en las dos faltriqueras llevaba" (*NE* 338). En lo que a Anselmus se refiere, poco o nada sabemos de sus lecturas, salvo que éstas le vienen dadas en gran medida por su trabajo como copista, labor por la que siente "wahre Passion" (*FuN* 190). Quizá sea esta misma pasión o - en palabras de Lindhorst, muy exigente e irónico - sus excelentes dotes de calígrafo, su ahínco y sus buenas intenciones (*FuN* 215), las que predispongan a Anselmus a enfrentarse al texto, no sólo con ánimo de reproducir las letras, sino de comprender el significado de aquél; en todo caso, es el amor del joven por Serpentina lo que hace que los signos parezcan translúcidos a los ojos de Anselmus³¹: la vieja dicotomía entre letra y espíritu queda anulada al permitir la primera que en su trazo se adivine su sentido.

Desde el principio de la narración, Anselmus nos es presentado como un joven más patoso de lo habitual, a quien la conciencia de su poca habilidad para desenvolverse le sume con frecuencia en un estado meditabundo, durante el cual se lamenta de haber nacido bajo tan mala estrella³². Su modo de ser tiene para él tal

³¹ "Da wehte es wie in leisen, leisen, lispelnden Kristallklängen durch das Zimmer: 'Ich bin dir nahe - nahe - nahe! - ich helfe dir - sei mutig - sei standhaft, lieber Anselmus! - ich mühe mich mit dir, damit du mein werdest!' Und sowie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekanntenen Zeichen auf dem Pergament - er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original - ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen" (*FuN* 216).

carácter de fatalidad que desearía escapar de sí mismo, ser otro, más afín a su entorno, más convencional³³. Y, sin embargo, al volver a la realidad tras haber visto a Serpentina, aun avergonzándose de sus gritos y aspavientos de enamorado y considerándose víctima de un "böses Verhängnis"(FuN 186)³⁴, Anselmus no puede evitar oír de nuevo la voz de la serpiente cuando cruza el río en barca. Después de haber conocido al archivero Lindhorst, el estudiante llega incluso a recrearse en un estado de introspección que el narrador califica de "träumerisches Hinbrüten" (FuN 198)³⁵.

Sea cual sea el origen de la melancolía que aviva las ansias femeninas de seducirles, tanto Tomás como Anselmus sufren los efectos de sendos embrujos destinados a atarles al corazón de mujeres que desean ver su amor correspondido. A Tomás, tras haber viajado por Francia e Italia de la mano del capitán Valdivia, le convencen para que visite a "una dama de todo rumbo y manejo" (NE 344), recién

³² "Wahr ist es doch, ich bin zu allem möglichen Kreuz und Elend geboren! - Daß ich niemals Bohnenkönig geworden, daß ich im Paar oder Unpaar immer falsch geraten, daß mein Butterbrot immer auf die fette Seite gefallen, von allem diesem Jammer will ich gar nicht reden; aber, ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, daß ich, als ich denn doch nun dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein und bleiben mußte?" (FuN 181).

³³ "Ich wollte den lieben Himmelfahrtstag recht in der Gemütlichkeit feiern [...] Ich hätte ebensogut wie jeder andere Gast in Linkes Bade stolz rufen können: 'Markör - eine Flasche Doppelbier - aber vom besten bitte ich!' [...] Ich weiß es schon, der Mut wäre mir gekommen, ich wäre ein ganz anderer Mensch geworden [...]" (FuN 182; texto subrayado por mí).

³⁴ "Alles was er Wunderbares gesehen war ihm rein aus dem Gedächtnis geschwunden, und er besann sich nur, daß er unter dem Holunderbaum allerlei tolles Zeug ganz laut geschwätzt, was ihm denn um so entsetzlicher war, als er von jeher einen innerlichen Abscheu gegen alle Selbstredner gehegt" (FuN 185).

³⁵ "Er fühlte, wie ein unbekanntes Etwas in seinem Innersten sich regte und ihm jenen wonnevollen Schmerz verursachte, der eben die Sehnsucht ist, welche dem Menschen ein anderes höheres Sein verheißt. Am liebsten war es ihm, wenn er allein durch Wiesen und Wälder schweifen und wie losgelöst von allem, was ihn an sein dürftiges Leben fesselte, nur im Anschauen der mannigfachen Bilder, die aus seinem Innern stiegen, sich gleichsam selbst wiederfinden konnte" (FuN 198).

llegada a Salamanca y que dice haber estado también en esos países, la cual se enamora de Tomás nada más verle. Ante la indiferencia del joven, quien "atendía más a sus libros que a otros pasatiempos, [y] en ninguna manera respondía al gusto de la señora" (NE 344), ésta decide echar mano de la magia para atraerle y acude a una morisca, quien le aconseja que, para poner remedio al desaire que Tomás le ha infligido (NE 344), regale a éste un membrillo empozoñado con un filtro de amor. Significativamente, el narrador cervantino hace la apostilla que sigue: "como si hubiese en el mundo hierbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío" (NE 344). Y, en efecto, el embrujo no consigue su objetivo de torcer la voluntad de Tomás Rodaja, aunque sí logra enfermarle: la pócima altera la percepción que el muchacho tiene del mundo y de su propio cuerpo -la agudiza más bien-, aunque no le haga beber los vientos por la dama en cuestión. Es más: en cuanto empieza a sentirse mal, Tomás acusa a ésa de su fechoría. Resultado: "La Justicia, que tuvo noticia del caso, fué a buscar la malhechora; pero ella, viendo el mal suceso, se había puesto en cobro, y no pareció jamás" (NE 345). Así pues, y al contrario de lo que se había propuesto, el filtro de amor es para la dama enamorada el fin de su relación con Tomás; para éste, en cambio, es el inicio de un período doloroso y gratificante a la vez, en el que parece alcanzar el ideal de sabiduría perseguido desde la adolescencia: gratificante, porque la opacidad del mundo se hace transparente a los ojos de Tomás y porque la perspicacia que de esto deviene le granjea fama³⁶; doloroso, porque el precio de la agudeza del joven

³⁶ "Decía que le hablasen desde lejos, y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne; que el vidrio por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia, que no por la del cuerpo, pesada y terrestre. Quisieron algunos experimentar si era verdad lo que decía, y así, le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio; cosa que causó admiración a los más letrados de la Universidad y a los

es el convencimiento de ser tremendamente frágil y, en definitiva, el terror a morir hecho añicos. El amor de la dama por Tomás, pues, tiene consecuencias de enorme importancia para la narración: produce de hecho los dos puntos de inflexión que articulan el hilo argumental y que se manifiestan en los cambios de nombre del protagonista. Sin el membrillo, Tomás Rodaja no hubiera llegado jamás a ser conocido como Licenciado Vidriera, ni tampoco hubiera necesitado remarcar su curación y hasta el crecimiento personal derivado de sus padecimientos transformando su apellido de Rodaja en Rueda³⁷. Como episodio en sí, sin embargo, está tratado con suma brevedad, a diferencia de lo que ocurre con la relación entre Veronika y Anselmus en *Der goldne Topf*.

Como ya hemos visto en *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, Hoffmann toma de Cervantes un elemento que éste tan sólo apunta muy concisamente, y lo expande, bien sea haciendo explícita la psicología de los personajes, bien sea ateniéndose a las expectativas de los lectores y procurando captar y moldear su atención. En *Der goldne Topf* además, el autor no se limita a eso, sino que hace confluír en la narración varios planos que enriquecen el argumento y justifican el subtítulo "*Ein Märchen aus der neuen Zeit*", a saber: el plano de lo que les acontece a Anselmus, Veronika, etc. en la vida cotidiana, el

profesores de la Medicina y Filosofía, viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura como era el pensar que fuese de vidrio se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza" (NE 346).

³⁷ Véanse al respecto Joaquín Casaldueiro (1962) *Sentido y forma de las novelas ejemplares*. Madrid: Gredos; Juan Bautista Avalle-Arce (1964), *Cervantes: Three Exemplary Novels*. New York: Dell Publishing Co.; Frank P. Casa (1964), "The Structural Unity of *El Licenciado Vidriera*" en: *Bulletin of Hispanic Studies*, 41; Gwynne Edwards (1973), Cervantes' 'El Licenciado Vidriera': Meaning and Structure", en: *Modern Language Review*, 68, pp. 559-568; Edward H. Friedman (1974), "Conceptual Proportion in Cervantes' 'El Licenciado Vidriera'", en: *South Atlantic Bulletin*, 39, pp. 51-59.

plano del mundo mítico al que pertenecen Lindhorst, su familia y su enemiga, la vieja Rauerin, y, finalmente, el plano del narrador y del lector al que éste se dirige. La importancia de los encuentros entre Veronika y la hechicera reside en lo siguiente: en el primero de ellos se dibuja el campo de fuerzas antagónicas en el plano mítico y la imbricación de éste con lo cotidiano³⁸. En el segundo encuentro se percibe ya esa suerte de pulso que mantienen ambas fuerzas entre sí y se crea el espejo mágico que provocará la confusión de Anselmus y, en última instancia, el momentáneo cumplimiento de la maldición que Rauerin lanzó al joven en su día: "ins Kristall bald dein Fall - ins Kristall" (*FuN* 179).

Como decía, pues, también Anselmus es víctima de malas artes, aunque los motivos que llevan a Veronika, la hija de Paulmann, a echar mano de este recurso, son algo distintos a los del personaje cervantino. De entrada, está claro que la atracción de Veronika por Anselmus está dominada por la ambición de medrar

³⁸ La integración del plano fantástico con el cotidiano es una constante en la obra de Hoffmann y está relacionada con lo que él considera la duplicidad inherente a la existencia. A este respecto, véanse las disquisiciones de Ottmar y Theodor sobre el realismo de las *Mil y una noches*: "[...] Übrigens gewahrt ihr, daß ich meinem Hange das Märchenhafte in die Gegenwart, in das wirkliche Leben zu versetzen, wiederum treulich gefolgt bin.'

'Und diesen Hang', begann Theodor, 'nehme ich gar sehr in Schutz. sonst war es üblich, ja Regel, alles was nur Märchen hieß, ins Morgenland zu verlegen und dabei die Märchen der Dscheherezade zum Muster zu nehmen. Die Sitten des Morgenlandes nur eben berührend, schuf man sich eine Welt, die haltlos in den Lüften schwebte und vor unsern Augen verschwamm. Deshalb aber gerieten aber jene Märchen meistens frostig, gleichgültig und vermochten nicht den innern Geist zu entzünden und die Fantasie aufzuregen. [...]' (*SB* 599s). Asimismo dice Hoffmann en una carta a Kunz del 19.8.1813: "Mich beschäftigt die Fortsetzung ungemein, vorzüglich ein *Mährchen* das beynahe einen Band einnehmen wird - denken Sie dabey nicht, Bester! an Scheherezade und Tausend und eine Nacht - der Turban und türkische Hosen sind gänzlich verbannt - Feenhaft und wunderbar aber keck ins gewöhnliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifend soll das Ganze werden" (*Bw* I, 408).

socialmente³⁹, mientras que la de la dama por Tomás es exclusivamente - posesivamente, si se quiere - erótica. Como era de esperar, Veronika no reconoce ni aun para sí el porqué de la atracción que siente por Anselmus, ni siquiera cuando se sume en almibaradas fantasías de dicha conyugal en las que las posesiones y regalos ocupan con total descaro el lugar preferente, y sigue pensando en Anselmus como "ein recht gescheiter, liebenswürdiger junger Mann" (*FuN* 204). Al disipar de pronto una presencia hostil y misteriosa los sueños de felicidad de Veronika, haciéndola dudar de que éstos lleguen a realizarse⁴⁰, la joven decide acudir a la vieja Rauerin, una adivina a quien conoce de oídas, con el fin de enterarse de las intenciones de Anselmus. En la visita que Veronika hace finalmente a la adivina (visita que por otra parte presenta similitudes con la escena titulada "*Hexenküche*" de la primera parte del *Fausto* de Goethe), la hechicera intenta disuadir a la muchacha de su enlace con Anselmus revelando a ésta el amor del estudiante por Serpentina y *-last but not least-* anunciándole que Anselmus jamás llegará a consejero áulico. Pero ¡menuda es Veronika para resignarse a lo

³⁹ Al comienzo de la quinta vigilia, el registrador Heerbrand vaticina un futuro profesional brillante a Anselmus, quien según él podría llegar a consejero áulico. Tales presagios aumentan notablemente el interés de Veronika por Anselmus: "Aber auf Veronika hatte das Gespräch einen ganz eignen Eindruck gemacht. Habe ich's denn nicht schon immer gewußt, dachte sie, daß der Herr Anselmus ein recht gescheiter, liebenswürdiger junger Mann ist, aus dem noch was Großes wird? [...] Veronika überließ sich ganz wie junge Mädchen wohl pflegen, den süßen Träumen von einer heitern Zukunft. Sie war Frau Hofrätin, bewohnte ein schönes Logis in der Schloßgasse, oder auf dem Neumarkt, oder auf der Moritzstraße - der moderne Hut, der neue türkische Shawl stand ihr vortrefflich - sie frühstückte im eleganten Negligé im Erker, der Köchin die nötigen Befehle für den Tag erteilend" (*FuN* 204).

⁴⁰ "[...] indessen war es als träte eine feindselige Gestalt unter die lieblichen Erscheinungen, wie sie aus dem künftigen häuslichen Leben als Frau Hofrätin hervorgingen, und die Gestalt lachte recht höhnisch und sprach: "Das ist ja alles recht dummes ordinäres Zeug und noch dazu erlogen, denn der Anselmus wird nimmermehr Hofrat und dein Mann" (*FuN* 205). Dicha "feindselige Gestalt" resultará ser la propia hechicera, quien se infiltra en los pensamientos de Veronika y los manipula a su antojo.

que le digan!: sin pelos en la lengua, acusa a la vieja Rauerin de calumniar a su amado (*FuN* 210), con lo cual ésta no tiene más remedio que plegarse a la tenacidad de la muchacha. La anciana intenta ganarse la confianza de Veronika dándose a conocer como antigua niñera suya. La intención de la Rauerin es servirse de Veronika para aniquilar a su acérrimo enemigo, el príncipe de las salamandras, *alias* archivero Lindhorst⁴¹. Ahora bien, no debemos pensar en Veronika como víctima inocente de la bruja: ciertamente, ésta la manipula, pero también es verdad que, cuando Veronika confiesa ante su padre haber acudido a la magia negra, una vez que la Rauerin ha desaparecido vencida por Lindhorst, se hacen patentes los escasos escrúpulos de la joven a la hora de conseguir algo y también su total falta de respeto por la libertad de quien supuestamente ama:

"Sie können es mir glauben, bester Vater, daß ich den Anselmus recht von Herzen liebte, und als der Registrator Heerbrand, der nunmehr selbst Hofrat worden, versicherte, der Anselmus könne es wohl zu so etwas bringen, beschloß ich, er und kein anderer solle mein Mann werden. Da schien es aber, als wenn fremde feindliche Wesen ihn mir entreißen wollten, und ich nahm meine Zuflucht zu der alten Liese, die ehemals meine Wärterin war und jetzt eine weise Frau, eine große Zauberin ist. *Die* versprach mir zu helfen und den Anselmus mir in die Hände zu liefern. Wir gingen mittenachts in der Tag- und Nachtgleiche auf den Kreuzweg, sie beschwor die höllischen Geister, und mit Hilfe des schwarzen Katers brachten wir einen kleinen Metallspiegel zustande, in den ich, meine Gedanken

⁴¹ "Der Anselmus hat mir viel zu leide getan, doch wider seinen Willen; er ist dem Archivarius Lindhorst in die Hände gefallen, und der will ihn mit seiner Tochter verheiraten. Der Archivarius ist mein größter Feind, und ich könnte dir allerlei Dinge von ihm sagen, die würdest du aber nicht verstehen, oder dich doch sehr entsetzen. Er ist der weise Mann, aber ich bin die weise Frau - es mag darum sein! [...] Nun also! - ist's dir Ernst, durch meine Kunst den Archivarius Lindhorst und die grüne Schlange zu überwinden, ist's dir Ernst, den Anselmus als Hofrat deinen Mann zu nennen, so schleiche dich in der künftigen Tag- und Nachtgleiche nachts um eilf Uhr aus des Vaters Hause und komme zu mir" (*FuN* 210s).

auf den Anselmus richtend, nur blicken durfte, um ihn ganz im Sinn und Gedanken zu beherrschen" (FuN 248 - texto subrayado por mí).

El amor de Veronika, interesado y prosaico, se contrapone al de Serpentina. Dicha oposición es recurrente en toda la obra hoffmanniana y quizá este hecho se explique por la mitificación romántica del amor que presentan obras como *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis o *Lucinde* de Friedrich Schlegel, en las que la figura de la amada representa lo eterno, lo indiviso, lo sacro⁴². Hoffmann quita connotaciones religiosas a la figura de Serpentina - falta por ejemplo el paralelismo, frecuente en aquella época, entre la amada y la Virgen -, aunque es claro que él remite su amor al ámbito espiritual: en *Der goldne Topf* se insiste en la fe que Anselmus debe mantener con toda firmeza para protegerse de las fuerzas malignas representadas por la Rauerin, y se da a Serpentina un carácter más bien de musa inspiradora. Ella es el espíritu que permite que la poesía se manifieste y devuelva a la letra la vivacidad de lo oral⁴³.

⁴² "Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegen leuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. [...] das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Theil der unbekanntenen heiligen Welt." Cf. Novalis, *Werke*, ed. de Gerhard Schulz, München: Beck, ³1987, p.230.

⁴³ Recordemos que Anselmus cree reconocer en los signos que ha de copiar lo que Serpentina le ha contado sobre su familia (FuN 227-231). En otras obras de Hoffmann (*Die Fermate*, *Der Artushof*, *Die Jesuitenkirche in G.*), sale también a relucir este tipo de amor que, siendo un anhelo insaciable, favorece la creatividad del artista (siempre masculino, por supuesto). En el *Kater Murr*, Kreisler explica a la princesa qué entiende él por "Liebe des Künstlers": "Es begibt sich wohl, daß besagten Musikanten unsichtbare Hände urplötzlich den Flor wegziehen, der ihre Augen verhüllte, und sie erschauen, auf Erden wandelnd, das Engelsbild, das, ein süßes unerforschtes Geheimnis, schweigend ruhte in ihrer Brust. Und nun lodert auf in reinem Himmelsfeuer, das nur leuchtet und wärmt, ohne mit verderblichen Flammen zu vernichten, alles Entzücken, alle namenlose Wonne des höheren aus dem Innersten emporkeimenden Lebens und tausend Fühlhörner streckt der Geist aus in brünstigem Verlangen, und umnetzt die, die er geschaut, und hat sie, und hat sie nie, da die Sehnsucht ewig dürstend fortlebt! - Und sie, sie selbst ist es, die Herrliche, die, zum Leben gestaltete Ahnung, aus der Seele des Künstlers

Pero volvamos a Veronika. Así como ésta no tiene reparos en acudir a medios ilícitos para conseguir casarse con un futuro consejero áulico, la llamada Rauerin tampoco duda en vampirizar la mente de Veronika en beneficio propio, provocando en la muchacha la obsesión de que Anselmus es coaccionado para que se aleje de ella⁴⁴. La cosificación de las personas en aras del poder, la riqueza, el prestigio social etc., se convierte así en una de las líneas temáticas predominantes dentro de *Der goldne Topf*⁴⁵. Ni siquiera Lindhorst, quien desea salir victorioso de la contienda entre la Rauerin y él mismo, escapa a la tendencia de actuar por interés, y acepta que la mente de Anselmus sea inicialmente el campo de batalla de dicha contienda. El pseudoarchivero tiene sus motivos para no querer dejar escapar al estudiante: casar a sus tres hijas es condición indispensable para que le sea permitido volver como Príncipe de las Salamandras al feudo de su propiedad, del que hubo de exiliarse como castigo a su pasión ilícita por una serpiente⁴⁶.

hervorleuchtet, als Gesang - Bild - Gedicht!" (ETKM 431) Lo que diferencia al amor de Serpentina y Anselmus del amor al que se refiere Kreisler es que el primero termina en matrimonio sin acabar también con la inspiración poética de Anselmus. Sobre la distinción entre el amor que desemboca en matrimonio y el amor que enciende la creatividad artística, véase el artículo de Karl Ludwig Schneider (1967), "Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns", en: Hans Steffen (ed.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 41989, pp. 200-218.

⁴⁴ "Seit dem Augenblick, als Veronika die alte Liese verlassen, stand ihr unaufhörlich der Anselmus vor Augen, und sie wußte selbst nicht, welch eine fremde Stimme im Innern ihr immer und ewig wiederholte, daß sein Widerstreben von einer ihr feindlichen Person herrühre, die ihn in Banden halte, welche Veronika durch geheimnisvolle Mittel der magischen Kunst zerreißen könne. Ihr Vertrauen auf die alte Liese wuchs mit jedem Tage, und selbst der Eindruck des Unheimlichen, Grausigen stumpfte sich ab, so daß alles Wunderliche, Seltsame ihres Verhältnisses mit der Alten ihr nur im Schimmer des Ungewöhnlichen, Romanhaften erschien, wovon sie eben recht angezogen wurde" (*FuN* 218).

⁴⁵ Véase al respecto el artículo que da nombre al volumen de Franz Fühmann (1979), *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, pp. 55-143, especialmente pp. 79-91.

Lindhorst llega incluso a servirse del narrador para dar publicidad a los amores y a la fortuna de Serpentina y Anselmus y animar así a otros posibles pretendientes⁴⁷.

La sátira social, uno de los componentes de ésta y de otras muchas obras

⁴⁶ Éste es el castigo que el príncipe de los espíritus impone a la Salamandra: "Sein Feuer ist für jetzt erloschen', sprach der Geisterfürst, 'in der unglücklichen Zeit, wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein, wenn die Elementargeister in ihre Regionen gebannt nur aus weiter Ferne in dumpfen Anklängen zu dem Menschen sprechen werden, wenn dem harmonischen Kreise entrückt, nur ein unendliches Sehnen ihm die dunkle Kunde von dem wundervollen Reiche geben wird, das er sonst bewohnen durfte, als noch Glauben und Liebe in seinem Gemüte wohnten - in dieser unglücklichen Zeit entzündet sich der Feuerstoff des Salamanders aufs neue, doch nur zum Menschen keimt er empor und muß, ganz eingehend in das dürftige Leben, dessen Bedrängnisse ertragen. [...] In einem Lilienbusch findet er dann die grüne Schlange wieder, und die Frucht seiner Vermählung mit ihr sind drei Töchter, die den Menschen in der Gestalt der Mutter erscheinen. Zur Frühlingszeit sollen sie sich in den dunklen Holunderbusch hängen und ihre lieblichen Kristallstimmen ertönen lassen. Findet sich dann in der dürftigen armseligen Zeit der innern Verstocktheit ein Jüngling, der ihren Gesang vernimmt, ja, blickt ihn eine der Schlänglein mit ihren holdseligen Augen an, entzündet der Blick in ihm die Ahnung des fernen wundervollen Landes, zu dem er sich mutig emporschwingen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abgeworfen, keimt mit der Liebe zur Schlange in ihm der Glaube an die Wunder der Natur, ja an seine eigne Existenz in diesen Wundern glutvoll und lebendig auf, so wird die Schlange sein. Aber nicht eher, bis drei Jünglinge dieser Art erfunden und mit den drei Töchtern vermählt werden, darf der Salamander seine lästige Bürde abwerfen und zu seinen Brüdern gehen'" (*FuN* 229s).

⁴⁷ En la carta que Lindhorst envía al narrador le dice lo siguiente: "Ew. Wohlgeboren haben, wie mir bekannt worden, die seltsamen Schicksale meines guten Schwiegersohnes, des vormaligen Studenten, jetzigen Dichters Anselmus, in eilf Vigilien beschrieben, und quälen sich sehr ab, in der zwölften und letzten Vigilie einiges von seinem glücklichen Leben in Atlantis zu sagen, wohin er mit meiner Tochter auf das hübsche Rittergut, welches ich dort besitze, gezogen. [...] unerachtet alles dessen [...] will ich Ew. Wohlgeboren doch in der Vollendung des Werks behülflich sein, da darin viel Gutes von mir und von meiner lieben verheirateten Tochter (ich wollte ich wäre die beiden übrigen auch schon los) enthalten" (*FuN* 251). Aunque el archivero no diga aquí explícitamente cuáles son las verdaderas intenciones que le mueven a echar una mano al narrador, éste - como también los lectores - interpreta lo siguiente: "Es kann sein, dachte ich, daß er selbst die Hoffnung daraus schöpft, desto eher seine beiden noch übrigen Töchter an den Mann zu bringen, denn vielleicht fällt noch ein Funke in dieses oder jenes Jünglings Brust, der die Sehnsucht nach der grünen Schlange entzündet, welche er dann in dem Holunderbusch sucht und findet" (*FuN* 252).



hoffmannianas, se ceba, entre otras cosas, en el carácter egoísta e interesado de las acciones humanas.

Es significativo y, sin duda, una prueba de su importancia, que los encuentros de Veronika con la hechicera (en las vigiliass quinta y séptima) se produzcan en las inmediaciones de un episodio clave para el posterior desarrollo de la narración: el inicio del trabajo de Anselmus como copista en casa del archivero (sexta vigilia). He hablado ya del primero de esos encuentros enlazándolo con los motivos de Veronika para querer casarse con el tímido alumno de su padre. La ambición de la muchacha es tal, que la hechicera elabora una estrategia con el fin de beneficiarse de ella y evitar así por persona interpuesta (que no es otra que Anselmus, naturalmente) que el príncipe de las salamandras recupere su antiguo poder. Es previsible que Anselmus concentre sobre sí las iras de la Rauerin: ya la primera vigilia se abre con un encontronazo entre ambos que al estudiante se le antoja "verhängnisvoll" (*FuN* 180). Pero no es ése el único motivo: si consideramos a la vieja como antagonista de Lindhorst, veremos que la futura boda de Anselmus y Serpentina contribuirá seguramente a acortar el período de "exilio" de Lindhorst en la tierra y, con ello, a devolverle la gloria perdida. Por otro lado, el estudiante es sin duda más vulnerable que el propio archivero, luego es mejor blanco que éste para la furia de su rival. Si comparamos la facilidad con la que Lindhorst muda de aspecto, con la persistencia de la mala imagen que Anselmus ofrece de sí mismo muy a pesar suyo, nos daremos cuenta de lo difícil que es encontrar en el archivero algo sobre lo que pueda proyectar su poder la vieja Rauerin y, por ende, por qué ha escogido ésta un espejo como arma⁴⁸. Uno de los puntos flacos de Anselmus, y

⁴⁸ La doble naturaleza de Lindhorst se manifiesta en escenas como la siguiente, que los ojos de Anselmus, todavía no avezados a lo maravilloso, intentan interpretar primero racionalmente, aunque en un segundo paso acepten una explicación menos

tal vez el más evidente, es la propia imagen del estudiante - recordémoslo: imagen de la que él mismo no se siente muy satisfecho, pero que se siente incapaz de cambiar -. En realidad, el aspecto exterior de Anselmus no indica más que la inconsciencia de éste respecto a sus propias posibilidades creativas. La hechicera se sirve del *reflejo* de Anselmus en un metal pulido y embrujado para quebrar la fe de aquél en Serpentina, quien representa el universo poético que Anselmus podría alcanzar⁴⁹. Tras la séptima vigilia, en la que la vieja "fabrica" un espejo metálico, todo parece listo para que ocurra precisamente lo que Veronika y la Rauerin pretenden: que Anselmus deje de creer en Serpentina y se desbaraten los planes del archivero. Sin embargo, dicha estratagema no parece surtir el efecto deseado, o lo hace sólo en parte: en la mente de Anselmus, la efigie de Veronika sí se superpone a la de Serpentina, pero no la anula por completo, con lo cual la Rauerin se verá

convencional de lo visto: "... nun schritt er [der Archivarius] rasch von dannen, so, daß er in der tiefen Dämmerung, die unterdessen eingebrochen, mehr in das Tal hinabzuschweben als zu gehen schien. Schon war er in der Nähe des Koselschen Gartens, da setzte sich der Wind in den weiten Überrock und trieb die Schöbe auseinander, daß sie wie ein Paar große Flügel in den Lüften flatterten, und es dem Studenten Anselmus, der verwunderungsvoll dem Archivarius nachsah, vorkam, als breite ein großer Vogel die Fittige aus zum raschen Fluge.- Wie der Student nun so in die Dämmerung hineinstarrte, da erhob sich mit krächzendem Geschrei ein weißgrauer Geier hoch in die Lüfte, und er merkte nun wohl, daß das weiße Geflatter, was er noch immer für den davonschreitenden Archivarius gehalten, schon eben der Geier gewesen sein müsse, unerachtet er nicht begreifen konnte, wo denn der Archivarius mit einem Mal hingeschwunden. 'Er kann aber auch selbst in Person davongeflogen sein der Herr Archivarius Lindhorst', sprach der Student Anselmus zu sich selbst, 'denn ich sehe und fühle nun wohl, daß alle die fremden Gestalten aus einer fernen wundervollen Welt, die ich sonst nur in ganz besondern merkwürdigen Träumen schaute, jetzt in mein waches reges Leben geschritten sind und ihr Spiel mit mir treiben" (*FuN* 203).

⁴⁹ La atracción que Hoffmann siente por la imagen reflejada en el espejo se pone de manifiesto en otro *Fantasiestück*, *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. Que en dicha narración el diablo carezca de reflejo y la vampiresa Giulietta lo exija del protagonista, Erasmus Spikher, para que ella le pueda recordar siempre (*FuN* 275), parece indicar que para Hoffmann el reflejo especular es una metáfora del alma.

obligada finalmente a luchar cara a cara con su archienemigo, que acabará por destruirla (*FuN* 243s).

La capacidad de Lindhorst para transformarse, la doblez de su existencia, a caballo entre los humanos y las salamandras, a la que jocosamente alude en la carta que manda al narrador⁵⁰, contribuyen sin ninguna duda a relativizar el tiempo y el espacio en el que se mueve el mundo en *Der goldne Topf*, un mundo nada homogéneo, en el que conviven lo cotidiano y lo maravilloso entrelazándose. Los personajes de Lindhorst, Serpentina⁵¹, la vieja Rauerin y Anselmus se mueven conscientemente en ambos planos. El estudiante todavía está aprendiendo a hacerlo, y este singular aprendizaje presenta síntomas que recuerdan a los de una enfermedad; en especial durante el momento culminante de dicho proceso, el más doloroso y revelador, en el que Anselmus se ve encerrado en un matraz por haber manchado el original que está copiando⁵². A los turbios ojos de los demás,

⁵⁰ El archivero se declara dispuesto a ayudar al narrador a redactar la última vigilia del cuento "Unerachtet ich nun nicht eben gern sehe, daß sie mein eigentliches Wesen der Lesewelt kundgetan, da es mich in meinem Dienst als Geh. Archivarius tausend Unannehmlichkeiten aussetzen, ja wohl gar im Collegio die zu ventilierende Frage veranlassen wird: inwiefern wohl ein Salamander sich rechtlich und mit verbindenden Folgen als Staatsdiener eidlich verpflichten könne, und inwiefern ihm überhaupt solide Geschäfte anzuvertrauen, da nach Gabalis und Swedenborg den Elementargeistern durchaus nicht zu trauen - unerachtet nun meine besten Freunde meine Umarmung scheuen werden, aus Furcht, ich könnte in plötzlichem Übermut was wenig blitzen und ihnen die Frisur und Sonntagsfrack verderben" (*FuN* 251).

⁵¹ Sólo una vez deja Serpentina el ámbito de lo maravilloso. Es en la visita que Anselmus realiza a Lindhorst para presentarle sus trabajos como copista. Cuando el estudiante ve a su amada reflejada en la olla de oro y la llama, el archivero se refiere así a su hija: "Ich glaube, Sie belieben meine Tochter zu rufen, die ist aber auf der andern Seite meines Hauses in ihrem Zimmer, und hat soeben Klavierstunde" (*FuN* 214).

⁵² "Immer gewichtiger und gewichtiger drückt die zentnerschwere Last deine Brust - immer mehr und mehr zehrt jeder Atemzug die Lüftchen weg, die im engen Raum noch auf und niederwallten - deine Pulsadern schwellen auf, und von gräßlicher Angst durchschnitten zuckt jeder Nerv im Todeskampfe blutend" (*FuN* 240).

Anselmus, como también el *Licenciado Vidriera*, es un *mente captus* (FuN 245). Prisionero dentro de un recipiente, Anselmus se da cuenta de que las apariencias, por impenetrables que parezcan, transparentan esa relatividad de todo parámetro ordenador de la que hablaba antes. Quien logre aprehenderla (y no todo el mundo está en disposición de hacerlo⁵³), verá lo que realmente se muestra ante sus ojos, liberados ya de prejuicios que empañan la mirada obtusa de Paulmann, Heerbrand o los compañeros de encierro de Anselmus. Si desde el momento en el que Serpentina y sus hermanas se aparecen a Anselmus, éste se deja guiar por su amor y llega a percibir esa transparencia del mundo, a partir de la séptima vigilia, el espejo mágico que utiliza Veronika se interpone entre lo que Anselmus ve y lo que cree posible, es decir, afecta precisamente a la capacidad del muchacho de aceptar e interpretar lo que ve en toda su magnitud y profundidad. Se comprende así la insistencia de Serpentina en que Anselmus siga teniendo fe en ella a pesar de todo.

Enlazando con esa idea de transparencia, es curioso el desdoblamiento del motivo del cristal en esta narración: por un lado representa lo delicado, lo diáfano; por otro, lo rígido, lo inflexible, lo que produce claustrofobia, refleja la luz y, acrecentándola, la hace cegadora. Se ha querido fijar esta distinción en términos de lo cristalino ("das Kristallene") y lo vítreo ("das Gläserne")⁵⁴. Ambos términos tienen, en efecto, connotaciones muy diferentes: el vidrio es obra humana, mientras

⁵³ Tanto Heerbrand como Veronika dan muestras de ello, aunque ninguno de los dos saca las conclusiones pertinentes (FuN 248s).

⁵⁴ Véase al respecto Paul Wolfgang Wühl (1963), *Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen*. Diss. München, pp. 104-107, 242s; Lothar Pikulik (1969), "Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns 'Der goldne Topf'", en: *Euphorion*, 63, pp. 341-370. Wühl vuelve a recoger dicha idea en su volumen de la serie "Erläuterungen und Dokumente" dedicado a este *Fantasiestück*, cf. P.W. Wühl (1982), *E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam.

que, según la filosofía de la naturaleza que Hoffmann conoció a través de G.H. Schubert y de Schelling, el cristal se forma por petrificación del agua helada, idea que Hoffmann aprovecha para el mito de la fuente de Urdar en su *Prinzessin Brambilla*. Esta misma imagen, que supone la inversión de lo petrificado, aparece antes en *Der goldne Topf*: del surtidor que se encuentra en el jardín del archivero brotan "Kristallenstrahlen" (*FuN* 212), y los ríos y fuentes de Atlantis son cristal que ha recuperado la forma líquida del elemento que le dio origen (*FuN* 253). El cristal del que está hecho el matraz que encierra al estudiante al final de la novena vigilia, sin embargo, es de fuego endurecido, el fuego que escupen las serpientes en las que se convierten las palmeras doradas de la biblioteca azul (*FuN* 239). Pero dicho recipiente de laboratorio no es sólo de cristal, sino de cristal y vidrio; dado que lo primero nos remite al ámbito de lo maravilloso y lo segundo al de lo cotidiano, podemos colegir que Anselmus se siente atrapado tanto por lo uno como por lo otro. La cotidianidad, corta de miras como es, le ahoga, le hunde en aquella manera de ser que él querría evitar pero siente como el destino al que uno no puede sustraerse. No obstante, aprender a vivir sin la seguridad que nos ofrece lo que comúnmente se considera "normal" es duro, también para Anselmus, aunque sea eso mismo lo que permita a éste superar sus limitaciones⁵⁵; si no fuera por el amor de Serpentina, al estudiante esta vida sin agarraderas se le antojaría insoportable⁵⁶. Vinculada a lo cristalino, la maldición que la vendedora de

⁵⁵ Rüdiger Safranski define el cautiverio de Anselmus en el frasco como "Ausdruck des Verwandlungsverbots". Cf. R. Safranski (1984), *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München C.H. Beck, p.322.

⁵⁶ "Da wehte und säuselte Serpentin's Stimme durch das Zimmer: 'Anselmus! - glaube, liebe, hoffe!' - Und jeder Laut strahlte in das Gefängnis des Anselmus hinein, und das Kristall mußte seiner Gewalt weichen und sich ausdehnen, daß die Brust des Gefangenen sich regen und erheben konnte! - Immer mehr verringerte sich die Qual seines Zustandes, und er merkte wohl, daß ihn Serpentina noch liebe, und daß nur

manzanas echa a Anselmus al principio de *Der goldne Topf* es más ambigua de lo que parece: de hecho, será esta imprecación lo que dará pie a que Anselmus acepte su sino de poeta y deje de querer ser otro; el mal augurio de la Rauerin ("ins Kristall bald dein Fall - ins Kristall" *FuN* 179), pues, no sólo contiene elementos negativos. Es cierto que lo cristalino se refiere a lo petrificado, diametralmente opuesto a la vida orgánica, rica y cambiante (pensemos además que el matraz que aprisiona a Anselmus está colocado sobre el anaquel del archivero, entre pesados libros en los que el espíritu - ese que conecta lo leído y lo hablado, vivificando lo primero - brilla por su ausencia⁵⁷). Pero es inmediatamente después de la maldición cuando Anselmus experimenta lo cristalino en su aspecto más agradable e incluso más liberador: la visión de Serpentina es introducida por campanillas de cristal y, a partir de ese momento, Anselmus abandona sus lamentaciones sobre lo injusta que Fortuna ha sido con él, y despierta a un mundo cuya compleja armonía, el "heiliger Einklang aller Wesen" (*FuN* 254), le resulta comprensible, legible de puro transparente⁵⁸. El carácter ambiguo de la maldición de Rauerin viene dado por propiciar ésta el encuentro de Anselmus con el mundo mítico que representan

sie es sei, die ihm den Aufenthalt in dem Kristall erträglich mache" (*FuN* 241s). En este contexto recordemos también la gigantesca serpiente transparente que llega casi a estrangular a Anselmus ante la puerta del archivero (*FuN* 191).

⁵⁷ "Both Anselmus and the narrator are attempting to work backward from 'Buchstabe' to 'Geist'. He is punished by being imprisoned in the glass flask, which is not only an image of being caught up in the limitations and restrictions of bourgeois existence, but also emblematic of being trapped again in the dead letter - significantly the bottle is placed along with other books and manuscripts in a 'Repositorium im Bibliothekzimmer des Archivarius Lindhorst'". L.C. Nygaard (1983), "Anselmus as Amanuensis: The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*", en: *Seminar. Journal of Germanic Studies*, 19, pp.79-104, aquí p.97.

⁵⁸ Recordemos la semantización de los sonidos naturales, el pergamino en el que se adivinan los signos que Anselmus habrá de trazar (*FuN* 216) y la intuición que Anselmus tiene de lo que éste significa.

Lindhorst, Serpentina y ella misma, y por el riesgo que entraña para Anselmus el período de prueba en el que trabaja como copista para Lindhorst (*FuN* 212, 217).

En *El Licenciado Vidriera* no hay referencia alguna al cristal sino sólo, como el título indica, al vidrio. Sin embargo, las características de éste también se desdoblán en positivas y negativas. Lo que éstas implican no coincide exactamente con lo dicho al respecto en *Der goldne Topf*, a pesar de que el carácter del vidrio en la novela de Cervantes presenta algunas similitudes con el binomio hoffmanniano "*Glas*"-"*Kristall*". Los aspectos positivos del vidrio del que cree estar hecho el licenciado son también lo delicado, lo sutil, lo transparente, lo que conduce a una espiritualización del cuerpo y a una percepción más penetrante de la realidad⁵⁹; el aspecto más negativo es en cambio la fragilidad extrema que condena al licenciado a tomar constantes precauciones para no terminar hecho pedazos (*NE* 345-348) y le convierte en un ser grotesco. Como el vidrio constituye la materia de la que está formado *todo el cuerpo* del licenciado en la imaginación de éste, esa capacidad sensorial más afinada a la que me refería antes no queda circunscrita únicamente al sentido de la vista, sino que es global. Algo parecido ocurre en la narración de Hoffmann: sin duda es significativo que la luz no sea excesiva cuando Anselmus ve a Serpentina por primera vez junto al Elba, ni tampoco cuando se encuentra con Lindhorst (cae la tarde en ambas ocasiones), y que, en cambio, sí lo sea (hasta que Serpentina la tamiza con unas hojas de saúco), mientras Anselmus está prisionero en el matraz. Por otra parte, la casa y el invernadero de Lindhorst se ven iluminados, no mediante ventanas, que no las hay (*FuN* 212), sino por una suerte de fosforescencia mágica que surge de las cosas (*FuN* 213), invade el

⁵⁹ "el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma, con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre" (*NE* 346).

espacio y, sorprendentemente, suena (*FuN* 226)⁶⁰. No es *Der goldne Topf* la única obra en la que Hoffmann relativiza la importancia de la luz, de los ojos o de las lentes de las que éstos se sirven⁶¹; sus reparos están íntimamente relacionados con el abuso del simbolismo lumínico que hizo la Ilustración⁶² y con la parcialidad de que adolecían en su época las ciencias experimentales que utilizaban instrumentos ópticos. Según Ulrich Stadler, el uso de telescopio y microscopio y la difusión de los descubrimientos realizados mediante éstos tuvo dos efectos: en un primer momento, se creyó que la omnipotencia divina quedaba demostrada a la vista de la grandeza de lo creado y la perfección de sus más mínimos detalles⁶³. Posteriormente, dicha vastedad hizo que el hombre se sintiera tremendamente inseguro en su relación con la Naturaleza; los instrumentos inventados para conocerla mejor daban fe de lo infinito de la ignorancia humana, y esto, no sólo por todo aquello que con ellos se lograba descubrir, sino también por los errores que provocaba en esa época la deficiente calidad de tales instrumentos. Es comprensible, pues, que las lentes de diversa índole pasaran, de ser símbolo del progreso científico, a representar la miopía de la ciencia. Si además tenemos en cuenta el anhelo de globalidad que inspiraba la visión romántica de la naturaleza,

⁶⁰ Paralelamente la música que se oye en el jardín del archivero huele (*FuN* 226).

⁶¹ Véanse *Der Sandmann*, *Meister Floh*, *Klein Zaches genannt Zinnober*, *Heimatochare*.

⁶² Habiendo como hay en *Der goldne Topf* tantos elementos comunes a *La Flauta Mágica*, me parece significativo que Hoffmann no haya adoptado también la dicotomía entre luz y tinieblas representada por Sarastro y la Reina de la Noche respectivamente.

⁶³ Ulrich Stadler (1993), "Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumenten in Hoffmanns Erzählungen", en: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, vol. 1, 1992/93. Berlin: Erich Schmidt, pp. 91-105.

entenderemos que la imagen que ofrecía una lente de aquel entonces, aislada y rodeada de un halo borroso, fuese considerada ejemplo de una *Weltanschauung* diseccionadora y, por eso mismo, incapaz de extraer sentido alguno de lo que ve⁶⁴. No debemos deducir de ello que la metáfora de la vista estuviera gastada; de hecho, Hoffmann considera a todo poeta un visionario (*SB* 54), que - y ahí está el *quid* de la cuestión - no se limita a servirse de los ojos físicos, sino que permite que éstos sean guiados por los espirituales (*SB* 54), a los que, a su vez, conduce el amor. De todo ello hablaremos más adelante.

A diferencia de Anselmus, el Vidriero cervantino no se deja guiar por amada alguna; es la ilusión de que su propio cuerpo es transparente la que le permite percibir las contradicciones a que nos lleva la opacidad: la diferencia entre lo que se es y lo que se parece, entre lo se hace y lo que se dice, entre lo que se dice y lo que se piensa. El lenguaje ha recogido muchas de estas contradicciones, pero a copia de tiempo los hablantes nos hemos vuelto insensibles a ellas y las ignoramos sin más. Lo que consigue a veces el licenciado orate es precisamente poner en evidencia la hipocresía reinante mediante juegos de palabras, es decir,

⁶⁴ En *Meister Floh*, Peregrinus Thys, el protagonista, echa en cara lo siguiente a Swammerdamm y Leuwenhoek, astrónomos e inventores de catalejos: "Aber ihr armen Betörten, unglücklicher Swammerdamm, beklagenswerer Leuwenhoek, euer ganzes Leben war ein unaufhörlicher ununterbrochener Irrtum. Ihr trachtetet die Natur zu erforschen, ohne die Bedeutung ihres innersten Wesens zu ahnen. Ihr wagtet es, einzudringen in ihre Werkstatt und ihre geheimnisvolle Arbeit belauschen zu wollen, wärend, daß es euch gelingen werde, ungestraft die furchtbaren Geheimnisse jener Untiefen, die dem menschlichen Auge unerforschlich, zu erschauen. Euer Herz blieb tot und starr, niemals hat die wahrhafte Liebe euer Wesen entzündet, niemals haben die Blumen, die bunte leichtgeflügelten Insekten, zu euch gesprochen mit süßen Worten. Ihr glaubtet die hohen heiligen Wunder der Natur in frommer Bewunderung und Andacht anzuschauen, aber indem ihr in freveligem Beginnen die Bedingnisse jener Wunder bis in den innersten Keim zu erforschen euch abmühtet, vernichtetet ihr selbst jene Andacht, und die Erkenntnis, nach der ihr strebtet, war nur ein Fantom, von dem ihr getäuscht wurdet, wie neugierige, vorwitzige Kinder" (*SW* 811).

mediante significativas duplicidades que se ocultan en el lenguaje. Así pues, por ejemplo, "De las damas que llaman 'cortesanas' decía que todas, o las más, tenían más de 'cortes' que de 'sanas'" (NE 367), y a uno que se hace pasar por "hombre de altas y profundas letras", le responde Vidriera: "Ya yo sé que sois un Tántalo en ellas, porque se os van por altas y no las alcanzáis de profundas" (NE 360). La novela cervantina en sí muestra la paradoja de una sociedad que da más crédito a alguien a quien se considera loco que a esa misma persona, una vez curada de su locura. En la parte central de la narración, que es la que cuenta las observaciones del licenciado a lo que ve y sus respuestas a todo aquel que le pide consejo, se desgana un verdadero catálogo de vicios y defectos del que nadie queda a salvo. De entre todos los criticados por Vidriera, quiero destacar a los poetas: a la pregunta de en qué estimación tiene a los poetas, contesta el licenciado que, por ser tan escasos los buenos, esto es, los auténticos,

a los poetas, en ninguna. [...] pero que admiraba la ciencia de la poesía, porque encerraba en sí todas las demás ciencias; porque de todas se sirve, de todas se adorna, y pule y saca a la luz sus maravillosas obras, con que se llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla. (NE 352)

La ciencia de la poesía o Poesía escrita con mayúsculas, pues, existe con entidad propia, tanto para Cervantes como para Hoffmann, tal como existe la Verdad que aquélla encierra. Lo que atenta contra esa verdad son los tópicos, los lugares comunes que se han incrustado como lapas en el lenguaje poético y lo vacían de sentido:

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de las damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de

oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas; y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de mucha riqueza. Éstas y otras muchas cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna. (NE 354)

A pesar de que las chanzas hoffmannianas sobre el lenguaje en *Der goldne Topf* se dirigen en especial a la prolijidad y engolamiento con que hablan los funcionarios Paulmann y Heerbrand⁶⁵, tampoco deja el narrador de referirse a cómo se ha trivializado el *pathos* romántico por parte de los epígonos de Novalis:

Er [Lindhorst] hat mir oft gesagt, daß für die innere Geistesbeschaffenheit, wie sie der Geisterfürst Phosphorus damals als Bedingnis der Vermählung mit mir und meinen Schwestern aufgestellt, man jetzt einen Ausdruck habe, der aber nur zu oft gemißbraucht werde; man nenne das nämlich ein kindlich poetisches Gemüt. (*FuN* 230)⁶⁶

Para Hoffmann, todo formulismo se contrapone al lenguaje que hace transparente la naturaleza, y éste no es otro que el que usan Serpentina y sus hermanas, un lenguaje onomatopéyico perfectamente congruente con la naturaleza representada, tal como, según Herder, era el lenguaje en su origen⁶⁷. El mayor acercamiento a lo físico, a lo inmediato, redundaba en una mayor carga semántica - la naturaleza se

⁶⁵ L. C. Nygaard describe así ese proceso desenmascarador: "By using heroic diction to describe very mundane work, the narrator reminds us that Anselmus lives in an age in which the pen has indeed become mightier than the sword - and in a very ignoble sense of that time-honoured phrase. The most prominent figures within the world of the story are not men of action, but rather bureaucrats, glorified pen-pushers. [...] the bourgeois characters who populate the world of *Der goldne Topf* consistently express themselves in a language that is rigid, formalized, full of empty formulas and flowery commonplaces. The style and diction of their speech offer little or no room for individual expression, and their utterances rarely contain any significant content." Cf. L.C. Nygaard (1983), p. 83 y 88.

⁶⁶ Cf. L.C. Nygaard (1983), p. 101s

⁶⁷ L.C. Nygaard (1983) pp. 86, 93.

manifiesta en sus sonidos tal cual es: transida de espíritu⁶⁸. Y a pesar de todo, este lenguaje ingenuo, ideal, es irremediablemente ajeno al narrador de *Der goldne Topf*, quien no sólo no se limita a proferir onomatopeyas, sino que se vale de una compleja estructura para articular lo que cuenta: para darle más verosimilitud a ese mundo que presenta, en el que las maravillas penetran en lo cotidiano sin más, él mismo entrará dentro de la ficción y aceptará la ayuda que le ofrece el archivero-salamandra para terminar el cuento.

⁶⁸ Sin embargo, y a diferencia de otros románticos - tal como señala Volker Klotz - Hoffmann no rehuye dotar a esa naturaleza-refugio de rasgos humorísticos o netamente grotescos, que en *Der goldne Topf* quedarían ejemplificados tanto en Lindhorst como en la vieja Rauerin. Al contrario, son justamente estos rasgos los que hacen que la naturaleza se pueda narrar: "Was immer jenen romantischen Märchenhelden durch die Natur widerfährt, sie selbst bleibt unversehrt. Kein Zweifel reicht heran an diesen Sehnsuchtsbereich, der reinstes Glück zumindest verspricht. Hoffmann, nüchterner, setzt auch ihn einer Zerreißprobe aus: indem er Natur grotesk verkörpert, diese Verkörperung leihweise mit menschlichen Merkmalen ausstattet und auf zwei Beinen herumlaufen läßt; indem er sie als displaced persons unter die Philister versprengt, eh sie zurück dürfen in ihr eigenes Reich. Erzählbar ist Hoffmanns Natur nur, so lang sie sich selbst entfremdet ist." Cf. V. Klotz (1985), *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: Metzler, p.204s.

V. EL AUTOR COMO LECTOR

1. DEL COPISTA AL EPÍGONO

a) *El copista como segundo autor*

En capítulos precedentes hemos visto ya que en tiempos de Hoffmann, como en épocas anteriores, se invoca a la tradición con fines muy precisos, por ejemplo, entablar una determinada relación con ese lector que quien escribe tiene en mente. Dicha relación será amistosa o no, según sea el lector el deseado o - como en el caso de la "mystifizierende Anekdote" - el indeseable. La base sobre la que ha de sostenerse ese vínculo son las lecturas comunes al autor y a sus lectores. Mediante referencias explícitas o implícitas, el escritor muestra su voluntad de compartir lo leído con quien le está leyendo a él. Ese acervo de textos comunes sirve a quien escribe para dotar de goznes a su propio discurso; el estrechar lazos con obras concretas o con determinada línea de tradición da a sus escritos más o menos apertura (en un sentido de sintonía con otros textos, y no necesariamente formal): en *Nachricht von den neuesten Schicksalen...*, Hoffmann remite directamente a quien le lee a las fuentes de las que él bebe para continuar la historia del perro Berganza; en *Der goldne Topf*, alude subrepticamente a un personaje de ficción, el Licenciado Vidriera, toma prestada de él una metáfora que quizá recuerde el lector y que en la novela cervantina, como en el "*Märchen aus der neuen Zeit*", niega la opacidad del mundo. El lector de Hoffmann, a su vez, sitúa tanto al Berganza redivivo como a Anselmus dentro de la larga tradición de "*Sonderlinge*" que, bajo una apariencia insignificante, ocultan una gran perspicacia. Dar apertura a una obra significa aquí, pues, hacer explícito el diálogo que ésta mantiene con otras obras¹.

¹ Véase el concepto de dialogización que Mijaíl Bajtin desarrolla en su ensayo "La palabra en la novela" (1934-1935) y el estudio al respecto de Renate Lachmann. Cf. Mijaíl

Pero ¿para qué sirve hacerlo? Primordialmente, para insertar la obra en un contexto conocido que la haga inteligible. Comprender algo, por novedoso que esto sea, implica que la obra en cuestión contiene elementos reconocibles y que, a partir de éstos, es posible construir una estrategia hermenéutica adecuada a lo que queremos entender. Hans Georg Gadamer subraya la pervivencia de la tradición, entendida ésta como lo conservado, incluso en aquellos procesos que ponen de manifiesto en muchos aspectos (nunca en todos) una ruptura con lo anterior:

Sie [Tradition] ist aber ihrem Wesen nach Bewahrung, wie solche in allem geschichtlichen Wandel mit tätig ist. Bewahrung ist aber eine Tat der Vernunft, freilich eine solche, die durch Unauffälligkeit ausgezeichnet ist. Darauf beruht es, daß die Neuerung, das Geplante, sich als die alleinige Handlung und Tat der Vernunft ausgibt. Aber das ist Schein. Selbst wo das Leben sich sturmgleich verändert, wie in revolutionären Zeiten, bewahrt sich im vermeintlichen Wandel aller Dinge weit mehr vom Alten, als irgendeiner weiß, und schließt sich mit dem Neuen zu neuer Geltung zusammen.²

También al buscar un sentido se lleva a cabo una síntesis: conectamos lo ya conocido con lo que está por conocer. Dicho de otro modo, evocar la tradición supone hacer una señal a la memoria para que ésta seleccione las informaciones de que dispone y se someta a nuestra actividad inteligente. Dice José Antonio Marina que únicamente conocemos *desde* la memoria, esto es, que el acceso a lo nuevo es posible

Bajtín (1975), *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991, pp. 77-236; Renate Lachmann (1982), "Dialogizität und poetische Sprache", en: Renate Lachmann (ed.), *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink, 1982, pp.51-62.

² Hans-Georg Gadamer (1960), *Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B. Mohr, ⁶1990, vol. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, p. 286.

sólo mediante la información que poseemos, incorporada a nuestro organismo, sean los esquemas innatos o los esquemas adquiridos. [...] El libre juego con lo que sabemos nos permite adentrarnos en lo desconocido para aprender cosas nuevas. [...] Concebida así, la memoria no es tanto almacén del pasado, como entrada al porvenir. No se ocupa de restos, sino de semillas.³

Por un lado, pues, el recurso a una tradición común facilita, para quienes la conozcan, que el texto resulte inteligible. Se ofrece al público un asidero al que agarrarse, un punto de mira desde donde contemplar el paisaje literario tendido ante él. Por otro lado, escribir desde lo leído es inevitable: ningún autor nace de la nada, todos se han formado dentro de una tradición o de otra y han elegido a sus mentores entre aquellos cuyas obras les han impresionado más vivamente. Referirse a otros autores, aun de manera velada, presentarles como compañeros de viaje, tiene además un efecto alentador sobre quien escribe. Significa que en el ámbito de las letras se poseen puntos de apoyo. El lenguaje del escritor se ha forjado dentro de la cultura a la que pertenece y, asimismo, dentro de su propio e íntimo itinerario de lecturas. Remitirse a éstas es marcar con mojones ese itinerario.

No pretendo aquí ofrecer una visión determinista que acentúe la estrechez del espacio donde se mueve quien escribe - las posibilidades de éste son muchas -, sino simplemente señalar que nadie crea sin referentes y que el darlos a conocer puede formar parte del efecto estético de una obra. Tanto da que esos modelos sean positivos o negativos: Lichtenberg decía que hacer exactamente lo contrario de otro es una forma de imitarle⁴.

³ José Antonio Marina (1993), *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, p.124. Sobre el tema de la memoria véanse especialmente pp.118-133 y 312-318.

⁴ "Grade das Gegenteil tun ist auch eine Nachahmung, und die Definitionen der Nachahmung müßten von Rechts wegen beides unter sich begreifen. Dieses sollten unsere großen nachahmenden Original-Köpfe in Deutschland beherzigen." Cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, ed. de Wolfgang Promies. München: Carl Hanser, 1968, vol. I: *Sudelbücher I*, p. 459.

En este nuevo apartado quiero retomar, enlazándolos, dos hilos del capítulo precedente: el período de aprendizaje como copista por el que Anselmus tiene que pasar antes de ser poeta y la progresiva personalización a la que es sometido el narrador. Ambos hechos nos remiten desde planos distintos al concepto de autoría para expresar, el primero, la relación de quien escribe con la tradición, y el segundo, un cierto grado de conciencia metaliteraria. Esto último indica que Hoffmann se inscribe dentro de una tendencia de la que Cervantes es uno de los primeros representantes y que muchos otros elaborarán después de éste.

En el *Quijote* Cervantes personaliza al narrador aun cuando casi nunca le haga abandonar la atalaya pretendidamente objetiva de la tercera persona. Pero no se queda en eso. Si al principio apenas sabemos que quien narra las peripecias del ingenioso manchego no logra o no quiere acordarse del lugar donde éste nació, poco a poco se nos va dando información hasta llegar al punto en el que el narrador, por así decirlo, se duplica: al final del capítulo octavo de la primera parte, el narrador interrumpe su crónica de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno "disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas"⁵ y llamándose a sí mismo "el segundo autor desta obra" (*DQ* I 71). Hasta aquí quien narra se nos presenta como compilador de información sobre don Alonso Quijano y las andanzas caballerescas de éste. Pero dicha situación no tarda en cambiar: en el capítulo siguiente, el narrador, llevado por el deseo de saber

⁵ Miguel de Cervantes (1605), *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Nueva edición conforme a los textos de las dos impresas por Juan de la Cuesta en 1605, precedida de una sucinta Vida del gran ingenio complutense, con un prólogo y notas, e ilustrado con las láminas pertenecientes a la edición de la Academia Española de 1780 por Juan Suñé Benages*. Barcelona: Joaquín Gil, 1932, tomo I, p.70s. En adelante me referiré a esta edición con las siglas *DQ* seguidas del tomo y las páginas correspondientes.

"toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega" (*DQ* I 74), se afana en indagar cómo sigue la contienda entre el vizcaíno y el manchego, y cree ser merecedor de reconocimiento por haber conseguido sacar algo en claro⁶. Un golpe de suerte ha llevado a sus manos un montón de cartapacios llenos de escritos en árabe. Resulta ser que dichos cartapacios contienen la "Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo" (*DQ* I 75). Además de la continuación del episodio, la casualidad ha puesto en bandeja al narrador la posibilidad de dar a conocer a los lectores sus opiniones acerca del historiador que le ha precedido y de escudarse detrás de un "Dice la historia"⁷ que no le hace responsable si ésta no es veraz. De ser un estudioso en la sombra, el "segundo autor" pasa a ser transcriptor o copista y comentador de lo que el morisco que ha contratado le va traduciendo.

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca [!] de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición no les haga torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso del presente, advertencia de lo

⁶ "aunque bien sé, que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudaran, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere" (*DQ* I 74).

⁷ Véanse por ejemplo en el primer volumen los capítulos XVI, XX, XXII, XXIV, XXVI, LII (*DQ* I 127, 164, 180, 203, 227, 240).

por venir. En ésta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fué por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (DQ I 76)

Como veremos, Hoffmann aprovecha en dos cuentos que toman como modelo el estilo del dibujante y grabador Jacques Callot el recurso del narrador que ha de ir en pos de lo que narra: el "*Fantasiestück*" *Der goldne Topf*, que hemos visto en el capítulo anterior, y el "*capriccio*" *Prinzessin Brambilla*. En el primer cuento, el narrador se queda encallado al escribir la última vigilia y ha de recurrir a la gentileza del príncipe de las salamandras (*FuN* 254) para poder dar fin a la historia. En el segundo, el narrador interrumpe una vez lo que está explicando para señalar las carencias en la fuente de la que se sirve⁸ (*SW* 298). Más adelante, en vista de que ésta queda interrumpida definitivamente, el narrador termina el *capriccio* basándose en rumores y haciendo conjeturas, y remite a quien lee al único que podría haber arrojado luz sobre todo ello: el maestro Callot (*SW* 326). Dichos narradores comparten con el "segundo autor" cervantino la función distanciadora que deriva en una reflexión implícita sobre el hecho de narrar. Esto y la tarea misma de la copia, tan presente en *Der goldne Topf* en la figura de Anselmus, el aprendiz de poeta, nos dará pie a que analicemos en la obra de Hoffmann la opinión de éste acerca del recurso a la tradición, la importancia de la misma para la creación literaria y su delicada relación con la originalidad en el arte.

⁸ Lo curioso del caso es que en el prólogo a *Prinzessin Brambilla*, Hoffmann se refiere irónicamente a la insistencia de algunos críticos en señalar las fuentes utilizadas por él: "Nicht wenig erstaunte indessen der Autor, als er auf eine Rezension stieß, in der dieser zu augenblicklicher Belustigung ohne alle weitem Anspruch leicht hingeworfener Scherz [se refiere a *Klein Zaches*], mit ernsthafter wichtiger Miene zergliedert und sorgfältig jeder Quelle erwähnt wurde, aus der der Autor geschöpft haben sollte. Letzteres war ihm freilich insofern angenehm, als er dadurch Anlaß erhielt, jene Quellen selbst aufzusuchen und sein Wissen zu bereichern" (*SW* 211).

El narrador hoffmanniano que más se acerca al segundo autor ficticio del *Quijote* es el narrador de *Prinzessin Brambilla*, y no sólo porque al comienzo del capítulo IV (*SW* 260) cite el elogio de Sancho a quien inventó el sueño⁹. Como el transcriptor de Cide Hamete Benengeli, la voz que reconstruye la historia de los amores entre Giglio y Giacinta encuentra lagunas en el original que maneja¹⁰:

In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur andern, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz. Es heißt nämlich, der Prinz (es kann kein anderer gemeint sein, als Giglio Fava, der dem Giglio Fava den Tod drohte) sei plötzlich von entsetzlichem Bauchgrimmen heimgesucht worden, welches er Pulcinellas Gerichten zugeschrieben, dann aber, nachdem ihn Celionati mit *Liquor anodymus* bedient, eingeschlafen, worauf ein großer Lärm entstanden. - Man erfährt weder, was dieser Lärm bedeutet, noch wie der Prinz, oder Giglio Fava, nebst Celionati aus dem Palast Pistoja gekommen. (*SW* 298)

A diferencia del copista cervantino, sin embargo, el narrador de *Prinzessin Brambilla* no se rige sólo por los hechos recogidos en un texto previo (cosa que puede deducirse de la frase "es heißt nämlich..." en la cita precedente), sino también por una serie de grabados que le indican el efecto final que ha de producir

⁹ Dicho elogio se encuentra en el capítulo LXVIII de la segunda parte del *Quijote* (*DQ* II 1004).

¹⁰ Véanse también los dos párrafos finales del *capriccio*: "Hier versiegt plötzlich die Quelle, aus der, o geneigter Leser! der Herausgeber dieser Blätter geschöpft hat. Nur eine dunkle Sage gehet, daß sowohl dem Fürsten von Pistoja als dem Impresario Bescapi die Makkaroni und der Syrakuser bei dem jungen Ehepaar sehr wohl geschmeckt haben sollen. Es ist auch zu vermuten, daß [...] sich noch manches Wunderbare zugetragen haben wird. Meister Callot wäre der einzige, der darüber fernere Auskunft geben könnte" (*SW* 326).

su narración. Dicho efecto "a la manera de Callot" no depende tan sólo de la habilidad literaria de quien escribe. Más importante todavía es que el lector se abandone a lo maravilloso, sin someterse a ningún filtro de tipo racionalista que limite su capacidad de embeleso¹¹. Quizá se deba a ese sentirse completamente cautivado, percibiendo la confluencia de los sentidos, que el narrador, como hemos visto, se refiera en términos musicales al original que le inspira, en una suerte de sinestesia estética¹².

La verosimilitud de una historia no tiene que ver, pues, con que ésta sea congruente con todos los parámetros racionales - basta una lógica interna que justifique lo que va ocurriendo. Que esto último sea creíble va ligado sobre todo a la forma que el autor pueda dar a los hechos y a la sensibilidad perceptiva de quien lee, que ha de desembocar en una nueva manera de mirar. En *Prinzessin Brambilla*, el narrador intenta ganarse la confianza del lector recordándole con qué fortuna ha cazado en ocasiones aventuras fantásticas justo en el momento en el que éstas iban a volatilizarse y las ha transformado para que pudiesen ser gozadas y creídas por quienes estuvieran "mit Sehkraft begabt für dergleichen" (*SW* 229). Más que con lo considerado aceptable desde un punto de vista racionalista, para Hoffmann las condiciones de verosimilitud están íntimamente relacionadas con la

¹¹ "Du magst, geliebter Leser! nicht zürnen, wenn der, der es unternommen, dir die abenteuerliche Geschichte von der Prinzessin Brambilla gerade so zu erzählen, wie er sie in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand, dir geradehin zumutet, daß du wenigstens bis zu den letzten Worten des Büchleins dich willig dem Wunderbaren hingeben, ja sogar was wenigens davon glauben mögest" (*SW* 228).

¹² El propio término de "*capriccio*" proviene del lenguaje musical y denomina un tipo de composición de estructura variable que a menudo incorpora una melodía popular o conocida. Usado como adverbio equivale a "*ad libitum*". Cf. Don Michael Randel (ed.) (1978), *Harvard Concise Dictionary of Music*, Cambridge (Mass.), etc.: Belknap Press of Harvard; Percy Alfred Scholes (ed.), *Diccionario Oxford de la Música*, trad. de John Owen Ward, Barcelona: Edhasa, 1984; Stanley Sadie (ed.) (1988), *The Grove Concise Dictionary of Music*, London: Macmillan.

función última de los "genugsam tollen Bildern" (SW 229) que componen el *capriccio* - liberarnos de la estrechez cotidiana seduciéndonos hacia aquellos mundos desconocidos en los que el espíritu, soberano, se complace:

das verzeihliche Streben [...], dich aus dem engen Kreise gewöhnlicher Alltäglichkeit zu verlocken und im fremden Gebiet, das am Ende doch eingehegt ist in das Reich, welches der menschliche Geist im wahren Leben und Sein nach freier Willkür beherrscht, auf ganz eigne Weise zu vergnügen. (SW 229)

Si el camino para realizar dicha función pasa a través de la forma, la variada terminología que el narrador entresaca del dibujo, la música, el *Märchen*¹³ o la *commedia dell'arte* y emplea en *Prinzessin Brambilla* para caracterizar tanto su obra como el original en el que ésta se basa, apunta en cualquier caso hacia un ideal formal en el que confluyan todas las artes¹⁴. En la defensa de tal ideal, que el propio narrador parece considerar heterodoxo, éste se sirve a veces de la ironía y simula apoyarse en la autoridad que tradicionalmente se atribuye a la letra impresa.

¹³ En la historia del rey Ophioch y la reina Liris es donde *Prinzessin Brambilla* muestra mayores similitudes con *Der goldne Topf*, pudiéndose localizar en ambos cuentos numerosos elementos que configuran una imaginería común: las voces de la Naturaleza, que Ophioch, como Anselmus en *Der goldne Topf*, percibe con claridad (SW 251) y que le provocan una gran nostalgia, el reino de Atlantis al que ha de regresar el mago Hermod (SW 253) y los espíritus elementales que le acompañan (SW 255), la cárcel de hielo que encierra a la reina Liris (SW 254), parecida al frasco que aprisiona a Anselmus. En el *capriccio* se señala incluso la similitud entre este género y el *Märchen* (SW 260), ya que ambos reflejan la fantasía esencial al espíritu humano, que ha de ser desentrañada. Al adentrarse en la historia de los que resultarán ser progenitores de Brambilla (SW 249s), el narrador del *capriccio* se excusa por el aparente rodeo que da. Dicha historia complica la estructura narrativa del *capriccio*: el narrador es ahora Celionati [que en realidad no es otro que el príncipe Bastianello di Pistoja (SW 268, 319)], quien ha escuchado la historia del mago Ruffiamonte, el cual, a su vez, ha consultado crónicas y tiene en cuenta la leyenda popular en torno a esos sucesos (SW 254).

¹⁴ Esto está relacionado con el hecho de que en *Prinzessin Brambilla* Hoffmann hable sobre todo del teatro. Cf. Heide Eilert (1977), *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Tübingen: Niemeyer, pp. 87-192.

Se refiere así el narrador a escritos precedentes, fantásticos como el suyo propio¹⁵, como si se tratara de fuentes fidedignas (en el sentido más común de la expresión):

Doch, sollte dies alles nicht gelten dürfen, so kann ich in der Angst, die mich befallen, mich nur auf sehr ernsthafte Bücher berufen, in denen Ähnliches vorkommt und gegen deren vollkommene Glaubwürdigkeit man nicht den mindesten Zweifel zu erheben vermag. (SW 229)

Las frecuentes irrupciones del narrador en el *capriccio* demuestran que el hecho de que Hoffmann pretenda seducir al lector mediante lo fantástico no está reñido con que quiera provocarle un distanciamiento lúdico respecto a la narración. Otro de los trucos que Hoffmann emplea es que, en ocasiones, los personajes hablan de sí mismos como tales, inmersos en un universo que saben ficticio:

Ihr dürft, o mein Prinz! nur daran denken, daß alles, was wir treiben und was hier getrieben wird, nicht wahr, sondern ein durchaus erlogenes Capriccio ist [...] (SW 296¹⁶)

Recordemos en este contexto que Cervantes recurre a una estrategia más complicada para dar a su novela una dimensión autorreflexiva o, según la terminología romántica, trascendental: en el capítulo III de la segunda parte del *Quijote* el bachiller Sansón Carrasco cuenta a don Quijote y a Sancho el éxito que tiene la crónica de sus aventuras (*DQ* II 525ss), a lo que éstos últimos, sobre todo el escudero, empiezan a interesarse por sus dobles de ficción. Personajes pretendidamente reales descubren que la fama de sus propias andanzas les ha

¹⁵ En este contexto Hoffmann cita, por ejemplo, la narración de Chamisso *Peter Schlehmls wundersame Geschichte*.

¹⁶ Véase también aquel pasaje del capítulo séptimo en el que los alemanes piden a Celionati que siga con su historia del rey Ophioch y la princesa Liris. Celionati les pide que no le obliguen a repetir partes que el lector del *capriccio* ya conoce y que pueden llegar a cansarle (SW 310).

generado unas sombras de las que no pueden separarse, y empiezan a comparar sus personas con ese reflejo literario de sí mismos.

Aunque Hoffmann utilice recursos parecidos a los de Cervantes, el perfil que muestran el narrador del *Quijote* y el de *Prinzessin Brambilla* son ligeramente distintos: en el *Quijote* el "segundo autor" tiene pretensiones historiográficas y se inquieta pensando que el original del que se sirve, siendo obra de un árabe, no puede ser de fiar¹⁷. Autocalificarse de historiador honorable es tanto más necesario para el narrador cervantino cuanto lo que presenta son las penalidades por las que pasa quien ha tomado por ciertas las novelas de caballerías, que resultan satirizadas. Dejar abierta la posibilidad de que su obra no se atuviese a la verdad de los hechos sería tanto como ponerse al mismo nivel de falsedad que las novelas en las que "todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o por mejor decir, medio dormidos" (*DQ* II 516s). En cambio, acabamos de ver cómo el narrador de *Prinzessin Brambilla* no tiene reparo alguno en reproducir la opinión de un personaje acerca de la trama en la que se mueve, a la que éste considera pura ficción y, por consiguiente, una falacia ("nicht wahr", "erlogen"). El narrador hoffmanniano no quiere tanto moverse en el terreno de los hechos como seguir con fidelidad el "*Originalcapriccio*" que le sirve de guía, acercarse al modelo que le brinda Callot, pues está seguro de que "unter dem Schleier der Skurrilität" (*FuN* 12) se esconden indicios de algo más profundo y más verdadero¹⁸.

¹⁷ También don Quijote siente esa inquietud cuando se entera de que sus andanzas han sido recogidas por un autor musulmán y se pregunta si éste habrá dejado bien parado en su crónica el honor de Dulcinea (*DQ* II 525).

¹⁸ En el primer "*Fantasiestück*", titulado precisamente *Jacques Callot*, dice Hoffmann: "Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske

b) *El deseo de inmediatez y sus paradojas*

A pesar de sus múltiples alusiones literarias, el narrador de *Der goldne Topf* no nos dice nada acerca de cómo ha llegado a conocer las peripecias de Anselmus. Sólo hacia el final del cuento y gracias a Lindhorst nos enteramos de que el narrador es amigo del músico Kreisler (*FuN* 252) y que transcribe de oídas la historia del joven estudiante (*FuN* 251), si bien esa imprecisa información va resultándole insuficiente a medida que se acerca a la apoteosis final. Cuando llega el momento de describir Atlantis, las palabras le parecen al narrador tremendamente apagadas (*FuN* 250) para lo que han de expresar. Es entonces cuando éste acepta la gentil invitación de Lindhorst, quien le insta a que vaya a su casa y *vea* con sus propios ojos el reino poético al que ha accedido Anselmus:

Wollen Sie daher die zwölfte Vigilie schreiben, so steigen Sie Ihre verdammt fünf Treppen hinunter, verlassen Sie Ihr Stübchen und kommen Sie zu mir. Im blauen Palmbaumzimmer, das Ihnen schon bekannt, finden Sie die gehörigen Schreibmaterialien, und Sie können dann mit wenigen Worten den Lesern kundtun, was sie geschaut, das wird Ihnen besser sein, als eine weitläufige Beschreibung eines Lebens, das Sie ja doch nur von Hörensagen kennen. (*FuN* 251)

Aquí como en el *capriccio* (*SW* 229), ver se contrapone a oír porque presupone la presencia de uno; nada puede verse por persona interpuesta. Se concede a lo que se ve la condición de lo inmediato, de lo experimentado sin otro filtro que el de la

Gestalten dem ernsten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen" (*FuN* 12s).

propia subjetividad, y también la cualidad de ser lo que en alemán se llama "prägnant", es decir, de lo conciso y expresivo, condición opuesta a la vaguedad que se asocia con lo que meramente conocemos de oídas¹⁹. El deseo de dar a lo escrito la viveza propia de lo que tenemos delante es una constante en la reflexión metaliteraria de Hoffmann. En *Die Serapions-Brüder*, Lothar define el "serapiontisches Prinzip" que ha de guiar los esfuerzos literarios de todos los reunidos afirmando que la diferencia entre "so manches Dichterwerk das keineswegs schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede" y la poesía que nos emociona, es precisamente

daß der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, so daß nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann weil er es nicht erschaute. Was können die Gestalten eines solchen Dichters der jenem alten Wort zufolge nicht auch wahrhafter Seher ist, anderes sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen. (SB 54)

Y sin embargo, todo narrador no anónimo irrumpe en lo que va contando cuando hace comentarios al respecto o cuando solicita la atención de quien le lee, y pone así de manifiesto que dicha poética de la inmediatez en todo caso sólo puede referirse a la producción literaria²⁰. Al receptor le está vedado ese grado máximo

¹⁹ Hablando del anticuado traje que lleva Anselmus señala el narrador: "Sein hechtgrauer Frack war nämlich so zugeschnitten, als habe der Schneider, der ihn gearbeitet, die moderne Form nur von Hörensagen gekannt" (*FuN* 180).

²⁰ Sobre la importancia de la mirada en la poética de Hoffmann véase: Peter von Matt (1971), *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemeyer.

de proximidad que expresa la metáfora de la vista. Del mismo modo que toda experiencia subjetiva es, en términos absolutos, intransferible, cuando alguien nos cuenta algo, introduce un nuevo plano entre lo ocurrido y quien lee, el plano del narrador. Aun así, el narrador de *Der goldne Topf* expresa el deseo de que, a través de sus palabras, el lector se sienta testigo de lo que él le está contando: "Überhaupt wünschte ich, es wäre mir schon jetzt gelungen, dir, geneigter Leser, den Studenten Anselmus recht lebhaft vor Augen zu bringen" (*FuN* 197). Al intervenir así el narrador demuestra de modo palpable la falta de continuidad entre lo ocurrido y lo narrado, ese distanciamiento que provoca el hecho de contar, mayor cuanto más se haga notar quien narra. El narrador se dirige a quien le lee repetidas veces, convirtiéndose así, adrede, en intermediario y haciendo consciente también al lector de que, si con algo se identifica éste, es con la mirada de quien narra. Aunque, eso sí, si de lo que se trata es de "ver" lo cotidiano, al lector le está permitido completar la visión ajena con sus propias vivencias:

ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt, im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. (*FuN* 198)

Al lector se le pide que mire a través de los ojos de quien desgrana las aventuras de Anselmus, y para ello se le dan todas las facilidades, animándole y ofreciéndole incluso una sarta de experiencias de las pueda hacerse cargo:

Ich wollte, daß du, günstiger Leser!, am dreiundzwanzigsten September auf der Reise nach Dresden begriffen gewesen wärest; vergebens suchte man, dich auf der letzten Station aufzuhalten; der freundliche Wirt stellte dir vor, es stürme und regne doch gar zu sehr; und überhaupt sei es gar nicht geheuer in der Äquinoktialnacht so ins Dunkle hineinzufahren, aber du achtetest dessen nicht, indem du ganz richtig annahmst: ich zahle dem Postillion einen ganzen

Taler Trinkgeld und bin spätestens um ein Uhr in Dresden, wo mich im Goldnen Engel oder im Helm oder in der Stadt Naumburg ein gut zugerichtetes Abendessen und ein weiches Bett erwartet. (*FuN* 220)

A medida que el narrador se interna en terrenos más etéreos o más cenagosos y va separándose de lo conocido, más necesita su trabajo como lazarillo ese lector que se encuentra desorientado, como en una habitación a oscuras. Por ejemplo, al comienzo de la décima vigilia, en la que Anselmus se halla encerrado en el frasco de cristal, el narrador, a falta de vivencias a las que referirse, prepara la imaginación de sus lectores suscitándoles el recuerdo de algo que tal vez pudiesen haber soñado:

Mit Recht darf ich zweifeln, daß du, günstiger Leser! jemals in einer gläsernen Flasche verschlossen gewesen sein solltest, es sei denn, daß ein lebendiger neckhafter Traum dich einmal mit solchem feischen Unwesen befangen hätte. War das der Fall, so wirst du das Elend des armen Studenten Anselmus recht lebhaft fühlen [...] (*FuN* 239)

Un sueño de estas características es tan sólo una posibilidad más bien remota, por lo que el narrador opta por describir con todo detalle qué va a ver y sentir el lector si éste se pone en la piel de Anselmus:

Du bist von blendendem Glanze dicht umflossen, alle Gegenstände rings umher erscheinen dir von strahlenden Regenbogenfarben erleuchtet und umgeben - alles zittert und dröhnt und wankt im Schimmer - du schwimmst regungs- und bewegungslos wie in einem festgefrorenen Äther, der dich einpreßt, so daß der Geist vergebens dem toten Körper gebietet. (*FuN* 240)

Pero, ¿y el narrador? ¿cómo logra él ver y sentir eso que se oculta en los pliegues de la realidad y que tanto cuesta descubrir, por mucho que "jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest" (*FuN* 198). Es más, ¿no es

justamente ése el arrecife en el que queda varado el narrador al querer escribir la última vigilia de *Der goldne Topf*? Zafarse de dicha paradoja sólo será posible si relativizamos la noción de inmediatez que parece desprenderse de la metáfora visual empleada por el narrador. Puesto que Hoffmann no canaliza todas sus reflexiones metaliterarias a través de éste y ya que Anselmus es el único que tendrá el honor de instalarse permanentemente en Atlantis como poeta, bueno será que nos fijemos en este personaje.

En lo referente a la vista como metáfora, en el capítulo anterior he señalado los límites de ésta al hilo de una alusión a la "novela ejemplar" del *Licenciado Vidriera*. Resulta significativa la poca importancia que Hoffmann concede a la luz en esos momentos clave en los que Anselmus es capaz de atravesar con la mirada la superficie de las cosas. Es más, desde el momento en el que la condición de elegido de Anselmus se manifiesta, más sentidos abarca la percepción que éste tiene de cuanto le rodea. Y, en lo que se refiere a la inmediatez, no olvidemos tampoco que aunque la iniciación de Anselmus haya comenzado junto al río, es decir, en campo abierto y en contacto directo con la naturaleza, es en el espacio cerrado de la biblioteca donde aquélla culmina. La biblioteca es el lugar de transmisión donde Anselmus trabaja como copista, tarea que le permitirá acceder a un lenguaje y a una escritura que no han sido todavía desgastados²¹. Los manuscritos árabes y sánscritos del archivero conservan el carácter primigenio del momento inaugural de la Creación y reflejan todavía el secreto mejor guardado de

²¹ Cf. L.C. Nygaard (1983), "Anselmus as Amanuensis. The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*" en: *Seminar. Journal of Germanic Studies*, 19, pp. 79-104. En su excelente artículo L.C. Nygaard traza el camino que recorre Anselmus en su aprendizaje y que se remonta a los orígenes del lenguaje y de la escritura (los manuscritos orientales que copia Anselmus se acercan cada vez más al sánscrito - considerado en época de Hoffmann cuna de las lenguas - y a los jeroglíficos - primer paso hacia la simbolización y abstracción progresivas que supone la letra-).

la naturaleza, "der heilige Einklang aller Wesen" (*FuN* 255). A pesar de que con el trabajo de amanuense no relacionaríamos el oído y sí, en cambio, la habilidad manual y el sentido de la vista, Hoffmann funde en Anselmus de modo misterioso al oyente y al escribano: en la octava vigilia, cuando por primera vez se vincula a la escritura la sensibilidad poética de Anselmus, lo que éste escucha y lo que copia son la misma cosa, el resultado de su actividad es como si se hubiera escrito al dictado. Anselmus cree reconocer en la copia ya empezada cuando se le presentó su querida Serpentina precisamente la historia que ésta le acaba de contar y que, casi como un milagro, aparece ahora de su puño y letra ante él sin que Anselmus sepa cómo ni cuándo la ha escrito (*FuN* 231). Su labor de copista demuestra, más que la capacidad de Anselmus como calígrafo, su fidelidad a Serpentina y a la tradición que ésta, híbrido entre signo y amada, representa²². Se corrobora con ello que la elección de Anselmus como iniciado es un hecho de justicia. Sólo cuando el estudiante tiene fe en Serpentina y se entrega a lo que copia, se le revela que dicha tarea es mucho más de lo que aparenta ser - un trabajo que exige grandes dosis de pulcritud y atención, pero exento de toda creatividad. Muy al contrario, en *Der goldne Topf* copiar supone acceder al grado de concentración y desprendimiento necesarios para que Anselmus llegue a ser poeta: enseña a éste a apreciar transparencia en lo que parecía opaco y a prescindir del qué dirán e incluso de sus propios prejuicios anteriores al primer encuentro con Serpentina. El trabajo de copista permite a Anselmus enfrascarse en aquellas intuiciones que le distinguen del resto²³.

²² Véase al respecto el análisis de Georg Wellenberger (1986), *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth, pp. 147-162.

²³ Esa condición de principiante no la tiene el autor-copista cervantino.

*

Para Hoffmann la copia es el medio idóneo para conectar con la tradición. No existen en otras obras suyas personajes que, como Anselmus, tengan el oficio de amanuense, pero sí encontraremos más pasajes en los que Hoffmann alaba los ejercicios de copia de los pintores o dibujantes. En el *Kater Murr* (escrito entre el 1819 y el 1821) el abad dice a Kreisler lo siguiente:

Es ist ein eigenes Ding mit unsern jungen Künstlern, sie studieren und studieren, erfinden, zeichnen, machen gewaltige Kartons und am Ende kommt Totes Starres hervor, das nicht eindringen kann ins Leben, weil es selbst nicht lebt. Statt des alten großen Meisters, den sie sich zum Muster und Vorbild gewählt haben, Werke sorglich zu kopieren und so einzudringen in seinen eigentümlichsten Geist, wollen sie gleich Meister selbst sein und Similia malen, verfallen aber darüber in eine Nachahmerei der Nebendinge, die sie ebenso kindisch und lächerlich erscheinen läßt, als jenen, der um einem großen Mann gleichzukommen, ebenso zu husten, zu schnarren, etwas gebückt zu gehen sich mühte, wie dieser. (ETKM 588)

A diferencia del copista, el imitador simula ser autosuficiente, pero como no termina de creer en sus propios recursos técnicos a la hora de realizar la idea de la que tan orgulloso está, acaba por pintar, como quien dice, mirando por el rabillo del ojo las obras de quienes afirma haber superado. Si llega a tener una idea, no se arriesga a buscar el modo más personal de realizarla: subrepticamente procura hacer componendas con la tradición, pretende no tenerla en cuenta y, en cambio, no sabe pasar sin ella. Esta falta de sinceridad le llevará a quedarse en una burda imitación de nimiedades y no alcanzará a comprender jamás el espíritu que inspiró

al original. Pero la condena que Hoffmann hace de la imitación no es moral o no lo es únicamente: en el sentido que Hoffmann da a la palabra, el imitador no comprende, le falta sutileza y perspicacia²⁴. Él es el epigono, del que hablaremos más adelante.

Y es que el estudio de las obras maestras debe ir acompañado de una actitud receptiva, que es la que hace fiel al copista. Éste no quiere hacernos creer en su soberanía creativa, sino que honestamente se presenta como mero aprendiz de un maestro al que admira y al que quiere comprender. La extrema atención que debe poner el copista en su trabajo para lograr el mayor parecido posible con el original va educándole la mirada: el copista aprende a distinguir²⁵ lo verdaderamente sustantivo de los meros detalles a pesar de que ni siquiera éstos puedan desestimarse²⁶.

²⁴ Otro ejemplo de cómo entiende Hoffmann la imitación nos lo ofrece Franz Reinhold, interlocutor de Celionati en el capítulo III de *Prinzessin Brambilla*. Reinhold muestra sus reservas respecto a lo "possenhaft", terreno en el que sitúa la pantomima que defiende Celionati, y remarca lo que la farsa tiene de hiperbólico y, en el fondo, de superficial: "Seh ich solch einen tollen Kerl durch greuliche Grimassen das Volk zum Lachen reizen, so kommt es mir vor, als spräche ein ihm sichtbar gewordenes Urbild zu ihm, aber er verstünde die Worte nicht und ahme, wie es im Leben zu geschehen pflegt, wenn man sich müht den Sinn fremder, unverständlicher Rede zu fassen, unwillkürlich die Gesten jenes sprechenden Urbildes nach, wiewohl auf übertriebener Weise, der Mühe halber, die es kostet" (*SW* 247).

²⁵ En *Der goldne Topf*, la trampa que la vieja Rauerin tiende a Anselmus consiste precisamente en enmarañar de nuevo los signos, "die, ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben, den Blick verwirren" (*FuN* 238).

²⁶ La única vez que Hoffmann se refiere de modo despectivo al copiar ("abschreiben") en sentido figurado, es cuando en *Prinzessin Brambilla* Celionati se dirige en el *Caffè grecco* a jóvenes artistas alemanes, y les aclara que el parecido entre el príncipe y Giglio es meramente superficial: "Zugeben müsse er, daß Mund, Nase, Stirn, Auge, Wuchs beider sich in der äußern Form gleichen könnten; aber der geistige Ausdruck des Antlitzes, der eigentlich die Ähnlichkeit erst schaffe und den die meisten Porträtmaler, oder vielmehr Gesichtsabschreiber, nicht aufzufassen und daher wahrhaft ähnliche Bilder zu liefern niemals vermöchten, eben dieser Ausdruck sei zwischen beiden so himmelweit verschieden, daß er seinerseits den Fremden nie für Giglio Fava gehalten hätte. Der Fava habe eigentlich ein

Hay una *compenetración* - en el sentido literal - entre el copista y lo copiado; el primero procura penetrar en los entresijos del original y éste, a su vez, termina penetrando, invadiendo al copista, pero no anulándole, sino ampliando el horizonte de éste y las estrategias para hacer frente a esa ampliación. Podría decirse que el original enriquece la identidad del copista, del mismo modo como, gracias a la memoria, nos apropiamos del pasado, que pasa a convertirse en parte de nosotros mismos²⁷. Para reinar en Atlantis, Anselmus tenía que pasar por ese período de crecimiento que supone su trabajo en casa de Lindhorst.

Educar la mirada, llegar a ejercer un "wirksamer Blick nach Außen", dice Novalis, que nos permita apropiarnos de cualquier cosa, hasta de las más ajenas a nosotros²⁸. En la estética del XVIII se perfilan dos ideales que son relevantes para lo expuesto hasta ahora: el ideal del lenguaje y el de la percepción. El ideal de un lenguaje inmediato como la mirada proviene de un pasaje bíblico (*Génesis* 2, 19) en el que Dios acerca al hombre las diversas criaturas para que éste las *mire* y les dé un nombre. Se parte de este modelo, que presenta un pasado paradisiaco de armonía e integración en todos los ámbitos (también en el lingüístico), y se le hacen variaciones. La vinculación ideal de mirada y lenguaje, en el sentido de inmediatez

nichtssagendes Gesicht, wogegen in dem Gesicht des Fremden etwas Seltsames liege, dessen Bedeutung er selbst nicht verstehe" (*SW* 309, texto subrayado por mí). Lo sustantivo es, como muy bien saben los caricaturistas, lo más característico y particular, "la línea irreal" que define una faz "de forma inconfundible y resumida". Cf. José Antonio Marina (1993), p.34s. Véase a este respecto el capítulo titulado "El experimento de la caricatura" en E.H. Gombrich (1960), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión de Gabriel Ferrater. Barcelona: G.Gili, 1979.

²⁷ En *Die Serapions-Brüder*, Lothar define el recuerdo como "das, was unser Gedanke, unser eignes Ich worden" (*SB* 9).

²⁸ Cf. Novalis, *Werke*, ed. de Gerhard Schulz, p.328. Ese "wirksamer Blick" es condición *sine qua non* para que Anselmus sea elegido y también para que lo escrito llegue a conmover al lector.

entre una y otro, es algo que recogen algunas de las principales reflexiones histórico-literarias de la época. La encontramos, por ejemplo, en la *Aesthetica in nuce* de Hamann²⁹ y también, aunque de manera implícita, en *Über naive und sentimentale Poesie*, de Schiller³⁰: en ellas se señala un momento en la Antigüedad, la Edad de Oro, en el que el hombre, de modo directo, podía acceder intelectualmente a la naturaleza de la que formaba y se sentía parte. En lo que respecta a la percepción, los autores románticos están convencidos de que hay percepciones más completas que otras y distinguen varias maneras de mirar: una de ellas es la mirada obtusa del racionalismo ilustrado³¹ - son frecuentes las quejas de

²⁹ Al versículo citado se refiere Hamann literalmente en su *Aesthetica in nuce* (1762), obra que Hoffmann presumiblemente conoce (cf. Bw 359): "da Gott sie [die Thiere] zu dem Menschen brachte, daß er sähe, wie er sie nennte, denn wie der Mensch sie nennen würde, so sollten sie heißen." Cf. Johann Georg Hamann, *Schriften zur Sprache*. Prólogo de Josef Simon. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p. 116. El pasaje bíblico es utilizado por Hamann para introducir la idea del hombre como imagen del Dios invisible. Josef Simon, en el mencionado prefacio, aclara el valor epistemológico que el llamado "mago del Norte" da a la imagen: "Erkenntnis versteht sich als menschliche selbst unter dem Bild des Bildes, als Abbild, oder, wenn es moderner und reflektierter ausgedrückt wird, als 'Modellvorstellung'. [...] 'Reden ist übersetzen (meta-pherein), von Gedanken in Worte, - Sachen in Namen, - Bilder in Zeichen', also keineswegs bloßes Weiterschleppen von Generation zu Generation. 'Zeichen' ist eins der Hauptworte Hamanns. Es meint die Herabsetzung von Vorgegebenem zum Mittel geistigen, über tradierte Welt-Bilder hinausweisenden Ausdrucks." Cf. *Schriften zur Sprache*, p. 30.

³⁰ "Wenn man sich der schönen Natur erinnert, welche die alten Griechen umgab, wenn man nachdenkt, wie vertraut dieses Volk unter seinem glücklichen Himmel mit der freien Natur leben konnte, wie sehr viel näher seine Vorstellungsart, seine *Empfindungsweise*, seine Sitten der einfältigen Natur lagen und *welch ein treuer Abdruck derselben seine Dichterwerke sind*, so muß die Bemerkung befremden, daß man so wenige Spuren von dem sentimentalischen [...] bei demselben antrifft" (texto realzado por mí). Cf. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, vol. V: *Philosophische Schriften / Vermischte Schriften*. Notas de Helmut Koopmann. München: Winkler, 1968, p. 447s.

³¹ "dann kam die Aufklärung, die alles so klar machte, daß man vor lauter Klarheit nichts mehr sah" (SB 143). Sobre el valor que el romanticismo da a la mirada véase Lothar Pikulik (1979), *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns und Eichendorffs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 295-304.

que sus contemporáneos han olvidado contemplar las maravillas del mundo y que sólo por eso éste se les antoja gris y sin alicientes -, otra es la mirada potenciada que conduce a la sinestesia. "Es ist kein Schauen - Hören - Fühlen - es ist aus allen dreien zusammengesetzt - mehr, als alles Dreies", dice Novalis³². Ése es el ideal que termina por alcanzar Anselmus y la meta que flota como un espejismo ante los ojos del narrador de *Der goldne Topf*.

¿Como un espejismo? ¿Acaso no concede el archivero una breve estancia "*in situ*" al narrador para que los lectores de éste "veamos" al Anselmus poeta en todo su esplendor? Sí, desde luego, pero se trata de una visita tan sólo, y de eso se lamenta con amargura el narrador a la vuelta, comparando dicha solución provisional con el permanente estado beatífico del afortunado Anselmus³³. A pesar de que el narrador ha encontrado escrito ante él lo que ha visto en Atlantis (*FuN* 254), es consciente de lo excepcional de la situación y sabe también que el viaje a ese reino de lo poético difícilmente se volverá a repetir. Lindhorst responde a las quejas del narrador con una alusión - bastante críptica, por cierto - a "das Leben in der Poesie":

Waren Sie nicht soeben in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret? (*FuN* 255).

³² *Werke*, ed. de Gerhard Schulz, p. 327.

³³ "Aber ich Armer! - bald - ja in wenigen Minuten bin ich selbst aus diesem schönen Saal, der noch lange kein Rittergut in Atlantis ist, versetzt in mein Dachstübchen, und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn und mein Blick ist von dickem Nebel umhüllt, daß ich wohl niemals die Lilie schauen werde" (*FuN* 254s).

Si tenemos en cuenta que Lindhorst es archivero de profesión en su vida terrena, esto es, conservador de documentos antiguos, es razonable pensar que la alternativa al peculiar medio de locomoción para llegar a Atlantis que Lindhorst prepara al narrador ("angezündeter Arrak" *FuN* 252) sea una lectura intensiva de los tomos que pueblan su palmífera biblioteca. Para suplir las "Armseligkeiten des bedürftigen Lebens" (*FuN* 255), que enturbian nuestra visión interior como una niebla espesa, nada como descubrir la verdadera tradición, de la que el poeta es su más fiable hermeneuta y, por tanto, continuador.

c) Percibir desde lo leído

Antes he mencionado ya el "serapionisches Prinzip". Dicho principio estilístico, que podría resumirse con el *dictum* de Hamann "Rede, daß ich dich sehe!"³⁴, nos remite a Serapion, protagonista del relato con el que se abren las sesiones literarias de un grupo de amigos. Éstos adoptarán a dicho personaje como santo patrón a causa de la viveza con la que éste contaba sus historias. La vehemencia y plasticidad de esos relatos (*SB* 26) se erigen en el principal criterio para evaluar los que presentan los demás³⁵. El argumento de esa primera narración (*SB* 18ss) es el

³⁴ Cabe remarcar que en su *Aesthetica in nuce* Hamann utiliza esta frase en un sentido distinto del que yo propongo aquí. Cf. J.G. Hamann, *Schriften zur Sprache*, p. 108s.

³⁵ Ernst von Schenck considera fundamental el problema de percepción para la estética hoffmanniana: "Das entscheidende Kriterium der Hoffmannschen Ästhetik ist jedenfalls die *aisthesis*, die Wahrnehmung selbst. Wollte man diese Kunstlehre ausdrücklich darstellen, würde man zu einer Wahrnehmungslehre gelangen, und der Begriff des Wahrgenommenen als des in die Wahrheit eingenommenen Wirklichen wäre allseits zu untersuchen. Wahrnehmbar ist für Hoffmann eben alles Wirkliche, das in der entsprechenden Schau wahr wird - und zwar Sinnliches so gut wie Übersinnliches, Gutes wie Böses, Schönes wie Häßliches." Cf. Ernst

siguiente: Cyprian está pasando una temporada en B*** [sic]. Un día da un largo paseo por el bosque y, como no conoce demasiado bien la zona, se desorienta. Buscando el camino de vuelta, se encuentra con un hombre vestido de monje. Éste está mirando pensativo a lo lejos con las manos entrelazadas y, al preguntarle el caminante cómo podría él regresar a B***, reacciona de modo sorprendente: el monje acusa a Cyprian de haberle interrumpido con su pregunta en mitad de una conversación con ilustres contertulios y, furioso, se marcha. Con la ayuda de un labrador Cyprian consigue volver a B***. Una vez allí el joven, que ya ha intentado sacar algo en claro sobre el misterioso monje preguntando al campesino que le ha recogido, interroga a un médico, quien finalmente le explica la historia del ermitaño, que se hace llamar Serapion. Serapion es en realidad el conde P** [sic], un aristócrata que antaño cultivaba sus aficiones científicas y literarias y que un día abandonó su cargo de diplomático desapareciendo sin dejar rastro de su ciudad natal, M-[sic]. Cuando le encontraron, al hombre le dio una crisis y únicamente los nuevos métodos psiquiátricos que se practicaban en el hospital de B*** lograron calmarle. Sin embargo, un día el barón se escapó de allí y pasó bastante tiempo hasta que le hallaron en un bosque a unas dos horas de camino de la ciudad. El médico que le había tratado recomendó dejarle en completa libertad para evitar un nuevo y violento ataque de demencia. Desde entonces el ex-fugitivo vive como pacífico ermitaño en una cabaña creyendo ser el monje Serapion, quien, huyendo del emperador Decio, se refugió en el desierto de Tebas y murió mártir en Alejandría. La historia del loco Serapion impresiona vivamente a Cyprian, que decide curarle por su cuenta. Con este objeto estudia con detenimiento varios

von Schenck (1939), *E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen*, Berlin, p. 683. Citado por Helmut Müller (1964), *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*. Bern: Paul Haupt, p. 24.

tratados de psicología y las *vitae* de ocho santos y mártires llamados Serapion. Por fin, Cyprian toma la resolución de visitar a su "paciente". Sin embargo, la visita tiene un efecto muy distinto al esperado: cuando Serapion reconoce las intenciones de su huésped, se propone convertir a éste a su particular visión del mundo³⁶ y muestra tal coherencia en su argumentación que casi lo consigue. Serapion se revela también como un excelente narrador. Al cabo de poco, Cyprian ha de marcharse de B*** y no irá a encontrarse de nuevo con Serapion hasta después de largo tiempo. No le verá vivo de nuevo. Al llegar Cyprian a casa de Serapion, éste ya ha muerto.

Las razones de las que se sirve Serapion, logrando confundir a Cyprian, atañen sobre todo a la percepción. Para aquél es el espíritu quien maneja, soberano, los estímulos exteriores, cuya importancia queda así en entredicho. La identidad que Serapion ha erigido para sí es estable, independiente de lo que él pueda ver y de lo que otros le digan. Por eso se mantiene intacta a pesar de los intentos de Cyprian por desbaratarla. El conde P** cree ser Serapion porque percibe, es decir, interpreta lo que le rodea sólo en función de dicha creencia, de modo distinto a los demás, claro. Cuando Serapion afirma ser un mártir del siglo segundo que, sorprendentemente, continúa vivo, confiesa que esto pueda parecer increíble a quien no es capaz de ver "weiter [...] als eben seine Nase reicht" (SB 22). Este uso metafórico del sentido de la vista nos lleva al meollo del asunto: para Serapion la evidencia no es únicamente sensorial y por eso contesta así a quien le reprocha que tome por real lo que tan sólo son figuraciones:

³⁶ "Vielleicht gelingt es mir den zu bekehren, der zu mir kam als böser Widersacher!" (SB 27).

Ist es nicht der Geist allein, der das was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? - ja was hört, was sieht, was fühlt in uns? - vielleicht die toten Maschinen die wir Auge - Ohr - Hand etc. nennen und nicht der Geist? - gestaltet sich nun etwa der Geist seine in Raum und Zeit bedingte Welt im Innern auf eigne Hand und überläßt jene Funktionen einem andern uns inwohnenden Prinzip? (SB 26)

Según él, la voluntad divina le permitió sobrevivir al martirio en el pasado y desde entonces le mantiene con vida en un desierto (no en un bosque como le asegura Cyprian). A éste le resulta difícil probar de manera irrefutable lo contrario porque Serapion siempre le vuelve a remitir a lo relativas que son las nociones de demencia y cordura y, en definitiva, a lo relativo que es todo - el tiempo, el espacio, formas puras de la intuición que según Kant determinan *a priori* nuestro conocimiento del mundo:

"Armer verblendeter Tor", sprach Serapion, "welch ein Raum trennt uns von B***! - Aber gesetzt Falls ich folgte Ihnen wirklich nach einer Stadt die Sie B*** nennen, würden Sie mich überzeugen können, daß wir wirklich nur zwei Stunden wandelten, daß der Ort, wo wir hingelangen wirklich B*** sei? - Wenn ich nun behauptete, daß eben Sie von einem heillosen Wahnsinn befangen die Thebaische Wüste für ein Wäldchen und das ferne, ferne Alexandrien für die süddeutsche Stadt B*** hielten, was würden Sie sagen können?" (SB 24)

La tenacidad con la que Serapion define el fenómeno de la percepción como algo exclusivamente espiritual, no le acarrea en apariencia ningún problema: el ermitaño vive en total armonía con su entorno (SB 20). Y sin embargo, sí hay una fisura: Serapion aparta de su conciencia algo de gran importancia. Tal como muy bien analiza Lothar, uno de los Serapions-Brüder, Serapion olvida "unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt" (SB 54). Si bien es cierto que para Hoffmann los

hechos reales sólo adquieren sentido ante el espejo de la fantasía, señala Wolfgang Preisendanz, no lo es menos que las imágenes interiores sólo pueden constituirse como tales (es decir, como imágenes) "im Spiegel der Faktizität"³⁷. Esto es precisamente lo que niega Serapion, quien, para evitar el total aislamiento al que conduce su singular concepción del mundo, se agarra a la tradición como a un clavo ardiendo.

Antes de creerse el mártir Serapion, el ermitaño ya había demostrado su talento para la literatura y es de suponer que lo había alimentado con numerosas y variadas lecturas, pues una de sus fantasías es que periódicamente recibe la visita de Ariosto, Dante, Petrarca y otros, con quienes conversa largo y tendido sobre poesía (*SB* 25s). De no ser así, con toda probabilidad Serapion estaría preso en una espiral solipsista que le impediría mantener los "geistreiche Gespräche" (*SB* 20), llenos de agudezas, que a pesar de todo sigue teniendo con cualquiera que se le acerque. Y no sólo eso: Serapion se considera a sí mismo una anilla en la cadena de la transmisión, puesto que no vacila en relatar sucesos históricos reconocidos por los historiadores de su tiempo, aunque siempre lo haga añadiéndoles detalles o justificando los hechos de manera perspicaz, pero muy poco convencional³⁸. A la observación que Cyprian hace a este respecto, Serapion asegura "daß wohl freilich kein Historiker in der Welt das alles so genau wissen könne, als er, der es ja aus dem Munde der handelnden Personen selbst hätte, die ihn besucht" (*SB* 28). La singular heterodoxia de Serapion, pues, se debe a que éste se considera vocero de

³⁷ Wolfgang Preisendanz (1963), *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München: Eidos, p. 64.

³⁸ "Es war bewundernswürdig, mit welchem Scharfsinn, mit welchem durchdringenden Verstande mein Anachoret über das Leben in allen seinen Gestaltungen sprach, höchst merkwürdig aber, aus welchen von jeder aufgestellten Ansicht ganz abweichenden tiefen Motiven er geschichtliche Begebenheiten entwickelte" (*SB* 27).

los verdaderos protagonistas de la Historia, o dicho de otro modo, al hecho de que el ermitaño cree tener acceso a distintas versiones de los hechos, todas ellas de primera mano, esto es, subjetivas y, sin embargo, verdaderas. Nada hace Serapion por objetivarlas, por calibrar y sustraer lo que en dichas narraciones haya de objetivamente cierto: en su peculiar visión del mundo no hay nada que escape a la relatividad, y, por lo tanto, ningún testimonio de lo sucedido es preferible a otro³⁹.

Las estrategias con las que el ermitaño preserva su nueva identidad como tal son comparables a cómo actúa Alonso Quijano en tanto que don Quijote, si bien es cierto que entre el modo en el que uno y otro construyen a sus respectivos personajes se observan notables diferencias. La proximidad más notable se da sin duda en que ambos parten de lo leído para crear su identidad. El caso de don Quijote es muy conocido: su amor por las novelas caballerescas le lleva a querer resucitar en su misma persona el espíritu de la caballería andante, haciéndose caballero. De Serapion no sabemos el motivo por el cual el conde P** cambió de vida un buen día. Lo que sí está claro es que el conocimiento del anacoreta que en el siglo segundo murió descuartizado a causa de su fe le venía al conde de los libros. Si no, difícilmente hubiera tenido Cyprian la impresión de que se encontraba ante una ilustración viviente o ante una descripción literaria hecha realidad cuando vio el aspecto de Serapion:

Endlich wurde der Wald etwas lichter, da gewahrte ich fern von mir einen Mann in brauner Einsiedlerkutte, einen breiten Strohhut auf dem Kopf, mit langem schwarzem verwildertem Bart, der dicht

³⁹ La valoración que Serapion y el "segundo autor" del *Quijote* (y más adelante el propio Caballero de la Triste Figura) hacen de la tarea historiográfica es radicalmente distinta: mientras que Serapion aprecia en especial el relato subjetivo de los hechos - de acuerdo con lo que los implicados le cuentan - el narrador del *Quijote* considera la objetividad como el rasgo más deseable en un historiador.

an einer Bergschlucht auf einem Felsstück saß und die Hände gefaltet gedankenvoll in die Ferne schaute. Die ganze Erscheinung hatte etwas Fremdartiges, Seltsames, ich fühlte leise Schauer mich durchgleiten. *Solchen Gefühls kann man sich wohl auch kaum erwehren, wenn das was man nur auf Bildern sah oder nur aus Büchern kannte, plötzlich ins wirkliche Leben tritt.*" (SB 18) (Texto realizado por mí)

Hay una diferencia fundamental entre la locura del conde P** y la de Alonso Quijano: mientras que el primero *se cree* un mártir milagrosamente salvado y mira el presente con los ojos fijos en un pasado ajeno (presuntamente el del verdadero Serapion), el segundo quiere *emular* a los caballeros andantes cuyas aventuras tan bien conoce. Don Quijote bien sabe que no *es* Roldán, ni Amadis, ni Tirante, pero admira a éstos profundamente y decide ser *como* ellos para así mitigar los males que asolan al mundo tanto "para el aumento de su [propia] honra como para el servicio de su república"(DQ I 25)⁴⁰. A pesar de la inmensa admiración de don Quijote por sus héroes caballerescos, la nueva vida como caballero andante transforma la identidad de Alonso Quijano, pero no le hace renegar de su pasado ni de sus orígenes. Más bien le confirma en esa parte nuestra intangible y decisiva que son los deseos y las aspiraciones: el nuevo nombre que se ha impuesto don Quijote a sí mismo, como antes a su caballo, es "a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido" (DQ I 26) y resulta adecuado como eslabón que una su antigua vida con la nueva que va a emprender como caballero andante⁴¹. Para

⁴⁰ Michel Foucault llama a don Quijote "el héroe de lo Mismo": "El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura". Cf. Michel Foucault (1966), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México D.F., etc.: Siglo XXI, 2¹1991, p.53.

⁴¹ "Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en ese pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote; de

Serapion no hay en su existencia vínculo alguno entre el conde P** y el ermitaño: a ambos les separa el abismo de la amnesia, por más que haya rasgos comunes en la forma de vivir y de entender el mundo que se hayan conservado en el tránsito de una identidad a otra (el talento para contar historias, por ejemplo). El ser una persona u otra, el estar en una u otra parte del mundo, le parece a Serapion una consecuencia de la arbitrariedad del destino o de la providencia. En ese contexto, que resulta al ermitaño tan rígido (pues no depende de nuestra voluntad⁴²) y a la vez tan voluble (por arbitrario), remitirse a un pasado o a unos orígenes no tiene mucho sentido: todo termina por ser meramente hipotético, por no decir ilusorio.

Podríamos pensar que la condición de émulo que manifiesta don Quijote acerca a éste a esos imitadores que tan poco aprecia Hoffmann, pero no es así. Aunque la decisión de don Quijote no es totalmente desinteresada (es evidente su deseo de pasar a los anales, quizá para burlar esa especie de muerte que es el olvido), lo

donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia, que sin duda se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya, y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della. Limpias, pues sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y *confirmándose a sí mismo*, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma" (DQ I 26s; texto realizado por mí). Por otro lado, en este fragmento se hace mención por vez primera a quienes precedieron al narrador en la escritura de las aventuras de don Quijote (DQ I 26).

⁴² En ese sentido me adhiero a la crítica que Lothar Pikulik formula contra la interpretación de la enfermedad de Serapion que hace Friedhelm Auhuber: "Unhaltbar und unbegründet jedoch ist Auhubers Behauptung, daß der Einsiedler 'freiwillig ins Narrengewand geschlüpft' sei, um seine 'Rolle gleichsam ungehindert spielen zu können'. Cf. Lothar Pikulik (1987), *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern"*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 59; Friedhelm Auhuber (1986), *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen: Westdeutscher Verlag, p. 14.

cierto es que al Caballero de la Triste Figura no le duelen prendas a la hora de sacrificarse⁴³. Don Quijote ve la vida que está a punto de comenzar como un camino hacia la fama pero también como un servicio: un servicio por amor a su dama Dulcinea y por el bien común. Ésa es una de las mayores diferencias entre el émulo que es don Quijote y los imitadores que censura Hoffmann: éstos no sólo no confiesan su "filiación" (pretenden ser genios originales que no deben nada a nadie), sino que encima ni siquiera se emplean a fondo en lo que hacen, sea lo que fuere. Se quedan siempre en las medias tintas. Para don Quijote, en cambio, "cada uno es hijo de sus obras" (*DQ* I 42). Esta concepción tan activa de la existencia le distancia de Serapion, cuyo talante es más contemplativo, aunque hay también algo reverente en la aproximación del manchego a la caballería andante y a las novelas que ésta genera. Don Quijote cree en ellas como quien cree en las Escrituras y asimila la caballería andante a un ministerio religioso:

Quiero decir, que los religiosos con toda paz y sosiego piden al cielo el bien de la tierra; pero los soldados y caballeros ponemos en ejecución lo que ellos piden, defendiéndola con el valor de nuestros brazos y filos de nuestras espadas [...]. Así, que somos ministros de Dios en la tierra, y brazos por quien se ejecuta en ella la justicia. (*DQ* I 99s)

El personaje cervantino cree que las novelas relatan historias verídicas y no de ficción (*DQ* I 25) y así se considera a sí mismo reiniciador de algo moribundo pero real. Dichas novelas imponen unas reglas de comportamiento a las que hay que

⁴³ Sobre esto señala Marthe Robert: "[...] el quijotismo reconoce su deuda echando mano a lo que está más a su alcance: imita para mostrar con toda franqueza sus préstamos, para dar a entender que, en cierto modo, lo debe todo y nada le pertenece. [...] Es una constatación melancólica pero no desanimada, pues, aunque Don Quijote se empeñe en marcar su fecha recordando que él es el último en llegar, no desespera en absoluto de crear, a pesar de todo, su parte de inédito." Cf. Marthe Robert (1975), *Lo viejo y lo nuevo*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte vila, ²1993, p.47

atenerse, aunque supongan un peligro o una incomodidad para el caballero: por ejemplo, que éste no pueda quejarse de sus heridas (*DQ* I 66) o que tenga que pasar noches en vela pensando en su amada (*DQ* I 66s) o que el escudero no pueda defender a su señor si éste es atacado por caballeros (*DQ* I 67), etc. Al aceptar todas esas reglas y todavía más al ponerlas en práctica, Don Quijote convierte lo mediato en inmediato, lo leído en una forma de vida. Buena prueba de ello es el hecho de que Sancho, que por ser analfabeto (*DQ* I 79) no ha tenido acceso a libro alguno, base su firme creencia de que don Quijote dice la verdad en su trato directo con él y en la coherencia con la que don Quijote vive sus ideales⁴⁴. Dicha coherencia disculpa el que en ocasiones don Quijote, dejándose llevar por la vanidad, se deleite en el recargado lenguaje que usará un hipotético cronista de sus hazañas: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...]" (*DQ* I 29)⁴⁵. Lejos anda el manchego de imaginarse el laconismo con el que el cronista o, mejor dicho, los cronistas reales designarán sus veleidades líricas: "Con estos iba [don Quijote] ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje" (*ibid.*).

⁴⁴ "Sólo Sancho Panza pensaba que cuanto su amo decía era verdad, sabiendo él quien era, y habiéndole conocido desde su nacimiento. Y en lo que dudaba algo, era en creer aquello de la linda Dulcinea del Toboso, porque nunca tal nombre ni tal princesa había llegado jamás a su noticia, aunque vivía tan cerca del Toboso" (*DQ* I 103). La esperanza de Sancho de conseguir una ínsula (*DQ* I 61, 62s) no tendría fundamento si el escudero no confiase en don Quijote.

⁴⁵ *Cf.* también las ensoñaciones de don Quijote en el capítulo VIII de la primera parte (*DQ* I 66s) y la muy literaria descripción de Dulcinea que don Quijote hace a los cabreros: "en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos [...]" (*DQ* I 102).

d) *La epigonalidad como amenaza. El humor como antídoto.*

Imitar, reavivar, continuar, hacer variaciones sobre algo preexistente - el tema ocupa a Hoffmann desde sus primeras obras. En el capítulo acerca de la "mystifizierende Anekdote" sobre Calderón he mencionado ya al enigmático protagonista de la narración *Ritter Gluck*, la primera que Hoffmann publica⁴⁶. También ese personaje, como Serapion, encarna a alguien que abandonó tiempo atrás el mundo de los vivos. La pregunta de si quien se presenta ante el narrador como el caballero Gluck es un epígono de este compositor o no, cae por su propio peso: el caballero Gluck redivivo no puede ser un epígono del Gluck histórico por la sencilla razón de que no *es*. En efecto, si el personaje hoffmanniano tuviere otra identidad que la de su admirado Gluck, si no se hubiese negado a sí mismo hasta el punto de considerar que sus obras son varios volúmenes de pentagramas vacíos (*FuN* 23), podríamos plantearnos la cuestión de su epigonalidad - así, no ha lugar. Sin embargo, no deja de ser curioso que un autor novel, como lo es Hoffmann cuando publica *Ritter Gluck*⁴⁷, idee a un inquietante personaje que ha sido completamente absorbido por su modelo⁴⁸ a pesar de poseer un innegable talento

⁴⁶ Véase la p. 69 y ss. en el tercer capítulo del presente trabajo.

⁴⁷ Él mismo se consideraba así a pesar del largo período de aprendizaje que llevaba a sus espaldas, durante el cual empieza la novela *Der Geheimnisvolle* (1795-96), escribe la comedia *Der Preis* (1803), y publica el "Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt" (1803). Eso, sin contar con los muchos artículos suyos que ya habían salido en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

⁴⁸ Cuando el misterioso caballero le cuenta al narrador de *Ritter Gluck* su visita al reino de los sueños, relata un momento en el que es literalmente succionado por un girasol mudo: "Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonneblume Blätter - Gluten strömten aus ihnen hervor - sie umflossen mich - das Auge war verschwunden und ich im Kelche" (*FuN* 19).

que le permite dar nuevos giros, "die durch Kraft und Neuheit frappierten" (*FuN* 17)⁴⁹, a melodías conocidas. Quien se ha extraviado, perdiendo con ello su identidad, se ve a sí mismo como un ser amorfo ("gestaltlos" *FuN* 23) y, por lo tanto, irreconocible: "da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedener Geist - gestaltlos, damit mich niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen" (*FuN* 23). Sin embargo, en el caso de que se diera, el reconocimiento de los demás tampoco le satisfecería, puesto que éstos no son en absoluto sensibles a lo sagrado ("Unheiligen", les llama el músico); especialmente los demás compositores y artistas son considerados por éste como compañía indeseable. De ahí que "Gluck", como Serapion, se sienta en un desierto⁵⁰:

Weg damit! sie kritteln und kritteln - verfeinern alles bis zur feinsten Meßlichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn, und was weiß ich - können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu Mute, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne - es ist lappländische Arbeit. (*FuN* 20)

En *Ritter Gluck* Hoffmann presenta el problema de la falta de originalidad desde un ángulo distinto a lo que será su discurso sobre ese fenómeno en la mayor parte de sus textos. El personaje de su primera narración publicada renuncia a tener obra propia por amor a la obra de otro, con el cual se identifica hasta el punto de perder su propia personalidad. Esta extremada admiración choca con la actitud vanidosa de quienes se llaman a sí mismos artistas y no sólo le confina en el aislamiento, sino

⁴⁹ Cf. también *FuN* 23.

⁵⁰ "öde ist's um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein" (*FuN* 20).

también en una existencia casi espectral. "Gluck" no aspira a crear algo propio que vaya más allá de inspiradas variaciones a algunos pasajes de su admirado modelo. En cambio, en otras narraciones, en las que Hoffmann se ocupa de la epigonalidad propiamente dicha, ésta es mostrada como una forma de irreverencia. Los epígonos hoffmannianos no se toman el arte en serio y no tienen reparo alguno en adoptar ciertos modismos fáciles sin preocuparse de volverlos a llenar de sentido. Contra ellos, Hoffmann no duda en servirse de su humor o ironía más ácidos, ausentes en *Ritter Gluck*. En la obra que comentaré a continuación veremos a uno de estos epígonos y la importancia que cobra el *Quijote* para desenmascararle.

Entre el 8 y el 19 de mayo de 1814, Hoffmann escribe el primer acto de *Prinzessin Blandina*, que se incluye en la primera edición de los *Fantasiestücke* (*FuN* 713-748). Que se sepa, Hoffmann nunca llegó a escribir los dos actos restantes y, puesto que consideraba este fragmento "mein schwächstes Produkt" (*Bw* II 57), según dice en una carta dirigida a Kunz el 24 de mayo de 1815, lo eliminó en la segunda edición de su obra más exitosa. *Prinzessin Blandina* forma parte del "kreislerianum" *Kreislers musikalisch-poetischer Klub* (*FuN* 292-297) y es el texto que "der Joviale" decide leer a sus compañeros para aligerar un poco el ambiente, cargado tras las cada vez más siniestras fantasías de Kreisler al piano. La obra es claramente deudora de Tieck y el tema de la epigonalidad se plantea ya en la primera escena mediante un recurso tan propio del autor de *Der gestiefelte Kater* como el del teatro dentro del teatro. En la escena primera se encuentran con gran sorpresa Sempiternus y Adolar en el palacio de Blandina. Sempiternus creía muerto a Adolar y viceversa. A los pocos minutos, Adolar se sale de su papel al comentar a su interlocutor lo malo que estaba el ponche la noche anterior, que

ambos pasaron juntos⁵¹. Más adelante se repite sobre el escenario esa curiosa negación de que lo representado sea real. Sempiternus y Adolar hablan abiertamente de su función en la obra⁵² y haciéndolo ponen en antecedentes al espectador sobre el personaje de Blandina, princesa de Ombraombrosa que niega a todos su corazón por creerse de origen sobrenatural. Uno de los despechados pretendientes, Kilian, está dispuesto a tomar la capital del principado por la fuerza y obligar así a Blandina a casarse con él. El actor que encarna a Adolar (recordemos que estamos en una situación de teatro en el teatro) dice que su personaje también está enamorado de Blandina, circunstancia que, según él, le coloca por encima del personaje de su interlocutor. Éste intenta echar por tierra las ínfulas teatrales de Adolar al señalarle la ínfima calidad del drama que están representando, que no es más que una mala imitación de Schiller y Calderón⁵³. Es más, añade el actor que representa a Sempiternus:

man müßte nicht so viel gelesen haben, man müßte nicht in der Bildung so fortgeschritten sein, wenn man nicht augenblicklich alle Muster, die der Dichter vor Augen gehabt, wiedererkennen sollte. Überhaupt bin ich der Meinung, daß mir dem vielseitig Gebildeten gar nichts mehr auf der Welt neu und anziehend sein wird. (*FuN* 717)

⁵¹ "Adolar: Wir sprechen vom gestrigen Punsch und verraten uns auf schmählige Weise! - Haben wir nicht eben eine herrliche Szene des Wiedersehens nach langer Trennung gegeben? - wozu stehen wir denn hier auf dem Theater?" (*FuN* 714). Tieck, modelo de Hoffmann, había aprendido a su vez este recurso distanciador de los clásicos españoles. Cf. Carmen Bravo-Villasante (1944), "La realidad de la ficción negada por el gracioso", *Revista de Filología Española*, XXVIII, abril-set. 1944, pp. 264-268.

⁵² "Wir sollen durch einige schlaue Andeutungen den Zuschauer gleich medias in res führen" (*FuN* 715). Cf. también *FuN* 716, 717.

⁵³ "Elende Nachahmerei - nichts weiter. Die Prinzessin Blandina ist eine modifizierte Turandot, der Mohrenkönig Kilian ein zweiter Fierabras" (*FuN* 717).

Sempiternus, que ha reconocido los modelos en los que se ha inspirado el autor ficticio del drama, se vanagloria de no poder gozar con obras que muestren su vínculo con la tradición. El comentario, a pesar de su tono jactancioso, manifiesta de modo inequívoco la conciencia de agotamiento literario (y el temor a él), apenas velados por la ironía y el aire de divertimento que impregna todo este primer acto de la comedia. Es en la cuarta escena, donde la sátira a costa del epígono Roderich, poeta de la corte de Blandina, se pone en relación con el *Quijote*. Al comenzar la escena, Roderich se desespera a causa de su amor no correspondido por la princesa. La veracidad de sus lamentaciones queda en entredicho por hallarse aquél cómodamente instalado en una "*Einsamkeit*" preparada ex profeso a tal efecto en la parte posterior del jardín palaciego. Tras amenazar con suicidarse, llegando así al clímax de su quejumbroso discurso, Roderich se pregunta dónde diantre está su criado Truffaldin con el desayuno. Si la mera ubicación de Roderich, su patetismo hiperbólico, resultaban sospechosos, la prosaica mención al desayuno (prosaica también en un sentido literal, puesto que hasta el momento Roderich se ha quejado en verso) terminan por desenmascarar definitivamente al falso poeta: Roderich no siente más que la punzada del hambre y su mal de amores es, como dice el bolero, puro teatro. Ahora bien, no se trata aquí de una *Desillusionierung* a modo de la de Sempiternus y Adolar en la escena primera, en la que dichos personajes ponen en evidencia a los actores que son en realidad; no, en el caso de Roderich a quien se pone en evidencia es al personaje mismo: el poeta Roderich no es sincero, se limita a representar el papel que considera adecuado a su posición en la corte y a la imagen que se asocia a los de su "gremio": supuestamente éstos muestran como características irrenunciables cierto grado de excentricidad y exacerbamiento en las emociones con las que alimentan su poesía (*FuN* 732).

Cuando Roderich expresa su confianza en que sus versos conquisten finalmente el corazón de Blandina y así él se convierta en príncipe de Ombrambrosa, se reconoce el móvil final de sus pretendidos desvelos: la ambición. Ésta mueve también a Truffaldin, su criado, quien presenta alguna similitud con Sancho. Así como el escudero de don Quijote ansía gobernar una ínsula, Truffaldin guarda esperanzas de conseguir algún ministerio si su amo consigue sus objetivos. Para ello propone a Roderich que imite a don Quijote como, a su vez, éste emulaba a Beltenebros en Sierra Morena. Llegado el momento, él, Truffaldin, ya se encargará de difundir la locura amorosa de su señor, con lo que la reacción de Blandina no se hará esperar. Como era de prever, Roderich no quiere ni oír hablar del asunto. Contra lo que parece a primera vista, la negativa de Roderich pone de manifiesto el carácter epigonal de éste, puesto que es precisamente en el capítulo que recoge la peculiar penitencia de don Quijote donde éste muestra su tenacidad por ser él mismo y no una mera copia de otros.

Don Quijote presenta a Amadís como "el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros" (*DQ* I 214), cuenta a Sancho la penitencia a la que se sometió aquél con el nombre de Beltenebros y enumera también los disparates que hizo otro insigne caballero, Orlando, a causa de la infidelidad de su amada Angélica. Tras dicha exposición, el manchego concluye:

[Orlando] hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura. Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo mo mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. (*DQ* I 215)

Ante los reparos de Sancho, que no comprende las razones de don Quijote para castigarse, no habiéndole dado Dulcinea ningún motivo para ello, el Caballero de la Triste Figura defiende su originalidad:

-Ahí está el punto- respondió don Quijote -, y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama, que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? [...] Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. (DQ I 216)⁵⁴

La explicación que sigue a esta advertencia de don Quijote justifica, según él, por qué "todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés" (DQ I 217) y, de paso, nos reconduce al tema de la percepción, sobre el que he expuesto ya algunas cosas al hilo de *Der goldne Topf* y de la historia de Serapion:

Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos [...] (DQ I 217).

Si Serapion explicaba la percepción como un proceso puramente espiritual y, por ende, eminentemente subjetivo, don Quijote está convencido de que la objetividad existe, y de que si dos individuos perciben de muy distinta manera un

⁵⁴ En este punto discrepo de Marthe Robert, quien usa esta misma cita para apoyar la siguiente afirmación, que considero demasiado taxativa: "Don Quijote no inventa nada, ni piensa ni crea nada por sí mismo, no es la inspiración la que lo guía sino una imitación cuya norma le es dictada categóricamente por su autor." Cf. M. Robert (1975), p. 22. Aunque el margen de maniobra de don Quijote sea exiguo, no me parece que puedan desestimarse por completo las iniciativas de éste. Los libros de caballerías son, en efecto, la ley a la que don Quijote se ha de ceñir, pero con frases como las arriba citadas el hidalgo justifica su deseo de hacer una imitación "tan no vista" de sus modelos para mejorar el efecto producido por éstos.

mismo fenómeno, es porque éste o aquéllos han sido manipulados por poderes mágicos. Por ejemplo, al salir maltrecho don Quijote tras su batalla con los molinos de viento y decirle Sancho que él ya le había avisado de que no se enfrentaría a lanzas gigantescas sino a aspas de molino, responde el caballero:

[...] las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza: cuanto más que yo pienso, y así es verdad, que aquel sabio Frestón, que me robó el aposento y los libros, ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. (*DQ* I 65)

Ante la evidencia de haber sido vencido por molinos de viento, don Quijote trata de explicarse cómo ha sido que los confundiera con gigantes. Su argumentación da la vuelta a la premisa, que deja de ser "los gigantes eran en realidad molinos" para convertirse en "los molinos son en realidad gigantes". La pirueta argumental se produce en el momento en el que don Quijote echa mano de un personaje que su sobrina se sacó de la manga para justificar cómo desapareció la biblioteca de su tío tras la *razzia* del cura y el barbero (*DQ* I 60s): el sabio Frestón la había volatilizado⁵⁵. No es irrelevante que dicho sabio sea precisamente el que ha privado a don Quijote de sus modelos. Este hecho anterior pone en bandeja al manchego el

⁵⁵ "-No era diablo- replicó la sobrina -, sino un encantador que [...] entró en el aposento y no sé lo que hizo dentro, que a cabo de poca pieza salió volando por el tejado y dejó la casa llena de humo; y cuando acordamos a mirar lo que dejaba hecho, no vimos libro ni aposento alguno; sólo se nos acuerda muy bien a mí y al ama, que al tiempo de partirse aquel mal viejo, dijo en altas voces, que por enemistad secreta que tenía al dueño de aquellos libros y aposento, dejaba hecho el daño en aquella casa que después se vería: dijo también que se llamaba el sabio Muñatón. -Frestón diría- dijo Don Quijote [...]-, que ese es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece, y le tengo de vencer sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede; y mándole yo que mal podrá él contradecir ni evitar lo que por el cielo está ordenado" (*DQ* I 60s).

interpretar la discrepancia entre su percepción y la de Sancho como un truco de Frestón quien, por tener a otro caballero como favorito, le es hostil al hidalgo y está empeñado en impedir que éste alcance la gloria como un nuevo Amadís. La tradición a la que se aferra don Quijote presenta a los caballeros andantes enfrentándose a las consecuencias del Mal en la tierra y a múltiples enemigos que desean perpetuarlas en beneficio suyo. Dicha tradición termina por interponerse entre don Quijote y la realidad palpable de haber plantado cara a unos molinos pensando que eran gigantes.

*

Don Quijote y Serapion nos han permitido comparar dos casos en los que la tradición se entrelaza con lo percibido hasta el punto de que es difícil separar la una de lo otro. Dicho trenzado provoca que ambos personajes vean lo que se encuentra ante ellos sólo en función de lo que han leído y asimismo que las lecturas tengan para ambos la cualidad de las vivencias. Esto evita que tanto don Quijote como Serapion se acerquen a la literatura como epígonos, es decir, que la suya sea una aproximación indirecta, al modo de los que han llegado demasiado tarde⁵⁶ para vivir en carne propia lo que se les cuenta. Quien narre una historia con la misma intensidad que Serapion y don Quijote sintieron al vivirla, habrá accedido a lo que Lindhorst llamaba enigmáticamente "das Leben in der Poesie" (*FuN* 255), sabrá encontrar en lo mediato destellos de vida y transmitirlos después.

⁵⁶ Etimológicamente *epígono* viene del griego "epigonos", nacido después. Cf. al respecto Manfred Windfuhr (1959), "Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein", en: *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. IV, pp. 182-209.

Invitando al narrador de *Der goldne Topf* a su biblioteca, el archivero está de hecho aconsejándole que recurra a lo heredado para alcanzar y expresar la visión interior que da autenticidad a lo que se escribe. Eso es tanto como poner en entredicho que la inmediatez sea posible, no ya en la recepción, sino incluso en la misma génesis poética. Naturalmente, eso puede ser peligroso porque dicha práctica de poner entre paréntesis la inmediatez y afirmarla simultáneamente podría quizá desembocar en un sentimiento de desesperanza o de parálisis acerca de la posibilidad misma de escribir. Y eso es precisamente lo que les pasa a algunos autores. En enero de 1816, Clemens Brentano escribe a Hoffmann una misiva en la que, casi como una premonición de la famosa *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal, manifiesta la sensación de que el lenguaje, por lo que a él respecta, ha perdido ya la fuerza expresiva necesaria para ser eficaz:

ich bin leider so alt, daß mir die Worte nicht als rechtmäßige Bewohner, sondern als Mäuse, Raubthiere, Diebe, Buhler, Flüchtende, und d.gl. mit meinen Empfindungen aus dem Maule laufen [...] Ihnen geht das nicht ganz eben so, sie haben das Interesse noch, dem Gesindel etwas zuzumuthen, Sie präparieren sie in der Stube, lehren ihnen Stückchen ein, und machen das Fenster auf, und lassen sie fliegen [...]" (*Bw* II 80s).

En mi opinión este pasaje expresa con claridad una alarmante sensación de agotamiento, la certeza de que el lenguaje está sometido a un proceso de desgaste o incluso que subyace en él una naturaleza engañosa, tergiversadora y rapaz que se descubre con la edad⁵⁷. De las palabras, Brentano ya no espera nada bueno y se distrae observando cómo Hoffmann se afana todavía ("noch") en amaestrarlas. Si no va encaminado a vivificar el lenguaje sometiéndolo al Verbo redentor, para

⁵⁷ Brentano no había cumplido todavía los 38 años cuando escribió esta carta.

Brentano todo esfuerzo es inane: llega a sugerir a Hoffmann que redima por Cristo a Erasmus Spikher, el protagonista del "*Fantasiestück*" *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*. La carta nunca llegó a ser enviada, pero se supone que Brentano comunicó oralmente a Hoffmann el contenido de ésta. No sabemos lo que Hoffmann contestó a la sugerencia de Brentano: presumiblemente le pareció extemporánea, pero eso no significa que no compartiera algunos de los puntos de vista que ahí se manifiestan.

Sea por cansancio, sea por el desprestigio que sufre el pasado en una época que, como herencia ilustrada, tiende a oponer autenticidad y tradición, lo cierto es que jugar la baza de ésta última tiene sus riesgos. Como veremos, Hoffmann es perfectamente consciente de ese peligro, pero opta desde el principio por desdramatizar el asunto y hacer de la necesidad virtud. ¿No estamos condenados a aprehender visiones ajenas? ¿No nos queda más remedio que beber lo que nos brindan las fuentes? Bien, pues lo haremos con humor⁵⁸. De Callot en las artes plásticas y de Cervantes y de otros que siguieron la estela de éste en la literatura, Hoffmann ha aprendido a mirar jocosamente a sus héroes artistas o incluso a su alter ego, el narrador. L.C. Nygaard, a quien he citado ya, usa una expresión muy graciosa para nombrar dicha actitud: "a tongue-in-cheek attitude", el gesto de quien esconde la lengua en el carrillo con aire zumbón⁵⁹. Paralela a la brecha que necesariamente separa lo narrado del lector, se abre, pues, otra grieta que a su vez

⁵⁸ En la carta antes citada Brentano critica en cambio a quienes recurren al humor y vaticina, de modo un tanto apocalíptico, que el éxito de aquéllos será, como el último festín del hijo pródigo, la señal de un gran cataclismo: "Die witzigen gaukelnden sogenannten Humoristen treten immer in der Litteratur ein, vor der Hungersnoth. Es ist das Henckersmahl, der letzte Schmaus des Verlohrnen Sohnes" (*Bw* II 83).

⁵⁹ L.C. Nygaard (1983), p.82.

acrecienta el espacio entre el narrador y lo que éste cuenta: es la certeza de que el ideal de inmediatez, por definición, no puede materializarse. Hoffmann sortea esta última escabrosidad del terreno narrativo con la distancia electiva del humor. Digo electiva porque, a diferencia de la que implica de por sí el hecho de narrar, que es inevitable, el distanciamiento de quien constata las servidumbres de la producción literaria no lo es. ¿Cuáles son dichas servidumbres? Por un lado, como decía, el carácter indefectiblemente mediato de la literatura, por otro, la concreción de eso mismo: la necesidad de referirse - aunque sea *ex negativo* - a las convenciones heredadas, de utilizar el lenguaje transmitido y el consecuente riesgo de sucumbir a las trampas que todo ello nos tiende, el peligro de caer en lo manido por no saber servirse de la tradición distanciándose simultáneamente de ella. Veremos cómo Hoffmann no se limita a dar un tratamiento humorístico a sus personajes, sino que a menudo hace que dicho distanciamiento, en forma de autoparodia, revierta sobre sí mismo.

*

Hoffmann describe tanto a Anselmus como a Giglio del mismo modo que Cervantes trata al Caballero de la Triste Figura: con ironía, mostrando la contradicción entre sus altísimas aspiraciones y la dura realidad con la que topan éstas⁶⁰. Para Hoffmann dicha contradicción constituye precisamente la base que sostiene lo cómico, tal como explica en la carta aclaratoria del 21.II.1822 respecto a las acusaciones esgrimidas contra él en el caso *Meister Floh*:

⁶⁰ No así al describir a Serapion, quien resulta a Cyprian más bien inquietante (SB 18).

der Contrast einer inneren Gemüthsstimmung mit den Situationen des Lebens ist eine Grundbasis des Comischen, welches in dem Märchen vorherrschen sollte, und so glaube ich die Erfindung nach bewährten Theorieen für glücklich halten zu dürfen (siehe Flögels Geschichte des Komischen). (SW 909)

En efecto, si consultamos la mencionada obra de Flögel, cuyo título no es el que da Hoffmann sino el de *Geschichte der Komischen Litteratur*, veremos que este autor define lo risible como una relación o yuxtaposición heterogénea:

Das Lächerliche entsteht entweder aus der blossen Zusammenstellung heterogener Dinge, Ideen, Reden, Handlungen u.s.f.; oder aus dem Zusammenhange derselben. Das erste könnte man das Lächerliche der Zusammenstellung, das andere das Lächerliche des Zusammenhanges nennen.⁶¹

El distanciamiento respecto a la tradición al que me refería antes, pues, recurre al contraste y tiene como consecuencia que se relativicen los términos contrastados. Regresemos ahora a nuestros dos autores. De entrada se constata que la diversidad o incluso el antagonismo de lo yuxtapuesto se manifiesta de modo muy distinto en Hoffmann y en Cervantes. En la obra de éste, un personaje se enfrenta al mundo con ánimo de mejorarlo, dejándose guiar en dicho empeño exclusivamente por su fe absoluta en la literatura, que para él representa la faz verdadera de las cosas. Si hay discrepancia entre éstas y lo que cuentan las novelas se debe a hechizos o encantamientos interpuestos por fuerzas hostiles, cuya existencia está asimismo garantizada por la literatura. Don Quijote no se da cuenta de que las reglas que acatan los caballeros andantes no se corresponden con su propia realidad, de que aquéllas, en todo caso, son un ideal inalcanzable, o como

⁶¹ Carl Friedrich Flögel(1784-1785), *Geschichte der Komischen Litteratur*. Liegnitz, Leipzig: David Siegert. 4 vols. Reimpresión en 2 vols., Hildesheim, New York: Georg Olms, 1976, vol. I, p.64.

dice el bachiller Carrasco, producto de quien quiere "cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser" (*DQ* II 528). Huelga decir que el desventurado don Quijote no consigue en sus salidas lo mismo que sus modelos Roldán o Amadís, aunque también es verdad que, a pesar de todo, dichos modelos (o, al menos, algunos de ellos) no quedan desacreditados completamente. Con esto no me refiero tan sólo al famoso escrutinio que el barbero y el cura llevan a cabo en el sexto capítulo de la primera parte, sino a un problema que Marthe Robert ha formulado con exactitud y que atañe a la ambigüedad subyacente al *Quijote*:

La idea según la cual una declaración de caducidad basta para apagar la acción de las cosas viejas, es exactamente una de las ilusiones más graves que el quijotismo trata de destruir, utilizando medios que no son ni la burla ni el escarnio, sino simultáneamente la piedad y la ironía, el respeto y *el humor, la admiración* y la crítica, el enternecimiento y rigor; o sea la substitución del *o* categórico de la sátira por un *y* desgarrador sostenido hasta los límites de lo absurdo.⁶²

Don Quijote intenta, voluntarioso, encontrar en el mundo las constantes novelescas, proyectando en éste sus lecturas y pretendiendo regirse por los códigos que en ellas imperan. Y, a pesar de tal disparate, no pierde su grandeza. En el universo hoffmanniano, por el contrario, no hay tanto proyección como descubrimiento; es lo cotidiano lo que de repente muestra una cara insospechada. Un excéntrico archivero es en realidad el Príncipe de las Salamandras, una humilde costurera resulta ser una princesa... Lo que se yuxtapone, pues, no es tanto el mundo de ficción y el real, sino éste, cuyos límites son difusos, y la imagen empobrecida y recortada que de él impera. La mayoría piensa que lo que les rodea es mucho más anodino y previsible de lo que realmente es y Hoffmann se lo

⁶² Cf. Marthe Robert (1975), p.39, texto realizado por la autora.

reprocha presentando a alguien que se atreve a confiar en una intuición y a desafiar a los prejuicios. El descubrimiento del mundo real tiene al principio dos efectos: la confusión del personaje a quien se le revela esta realidad "otra" y, naturalmente, la sorpresa por la reacción de éste en quienes ignoran todo lo que no tenga cabida en su limitado día a día.

Decía antes que Cervantes oponía en el *Quijote* realidad y ficción literaria. ¿Qué hace Hoffmann en ese sentido? Sería absurdo pensar que, en una época tan vorazmente lectora como la suya, los personajes de Hoffmann no se ven influidos por los libros que han leído, y no sólo en su manera de hablar o de moverse, sino en cómo interpretan la realidad. Lo que ocurre es que Hoffmann ofrece más variedad que Cervantes en lo referente a las lecturas de sus personajes. Y así, pues, además de las ficciones que ayudan a los personajes hoffmannianos más singulares a expresar su visión acerca de la realidad, también puede darse el caso de que la literatura oculte la realidad tras un pesado telón de palabras opacas. En cualquier caso, sin embargo, las alusiones o referencias a textos o géneros concretos con los que los personajes de Hoffmann se ayudan a sí mismos a "leer" lo que les acontece, sirven a este autor de reclamo para captar la atención de los lectores. Y no sólo eso: lo aludido más o menos directamente se constituye, si es captado por el lector, en el polo con el que éste compara al personaje. La comparación se da de un modo casi automático e implica algo de gran importancia: el lector se ha distanciado y no puede identificarse ya con lo que está leyendo.

Veamos unos ejemplos. En el caso de Anselmus, el imaginario caballeresco, similar al que conforma el horizonte de don Quijote, aparece en los preparativos que aquél hace antes de dirigirse por segunda vez a casa de Lindhorst⁶³:

⁶³ Cf. L.C. Nygaard (1983), p.82.

So wie damals, als er sich zum ersten Besuch bei dem Archivarius Lindhorst *rüstete*, steckte er seine Federzeichnungen und kalligraphischen Kunstwerke, seine Tuschstangen, seine wohlgespitzten Rabenfedern ein [...] (*FuN* 211) (Texto realzado por mí.)

La imagen, por vaga que sea, del caballero pertrechándose para pasar una prueba, queda reflejada en el vocabulario, a todas luces desproporcionado, que utiliza el narrador cuando describe a Anselmus. La voz que narra nos sitúa con habilidad en el limitado punto de vista pequeñoburgués de la mayoría, incluido el primer Anselmus, todavía inconsciente de su auténtica vocación: normalmente, un aprendiz de escribano no se "arma" con plumillas y cartapacios, nos decimos sonriendo. La desproporción resulta cómica en sí, pero además revela de modo tácito cómo enjuicia el tímido aspirante su propia situación. Esto se ve más adelante, cuando el narrador se hace eco de las aspiraciones de Anselmus, que, como mínimo, son parecidas a las que tendría un caballero que hubiera de acometer una empresa arriesgada. Anselmus piensa por un instante que, si supera la prueba que es en realidad su futuro trabajo al servicio del archivero, será premiado con el amor de Serpentina⁶⁴. Naturalmente, si tenemos en cuenta que en las doce vigilias de *Der goldne Topf* está en juego algo tan importante como encontrar el camino hacia la sabiduría poética, la desproporción de la que hablaba antes resulta justificada. El intervalo entre lo que consideramos normal y lo que el aprendiz se dice para sus adentros expresa una intuición: Anselmus intuye un misterio tras lo evidente y ha de superar una serie de pruebas hasta desvelarlo.

⁶⁴ "Es war ihm in dem Augenblick so, als könne Serpentina's Liebe der Preis einer mühevollen gefährlichen Arbeit sein, die er unternehmen müßte, und diese Arbeit sei keine andere, als das Kopieren der Lindhorstschen Manuskripte" (*FuN* 212).

Algo similar ocurre en el *capriccio*: también Giglio vislumbra un ámbito que hasta el momento le era desconocido y pasa por un complejo proceso cognitivo hasta aprehenderlo. Sin embargo, aquí el tópico del caballero que ofrece su vida a su dama o que se bate con otro para merecerla aparece con más frecuencia que en *Der goldne Topf*, y tiene mayor importancia como motivo, ya que es precisamente un duelo entre caballeros en el que Giglio mata a su propio yo, el paso más decisivo que da el actor en su camino hacia el conocimiento. Y es que en la etapa que comienza cuando Giglio se enamora de Brambilla hay al menos tres códigos distintos que interfieren entre sí: el de las tragedias sentimentales que Giglio está acostumbrado a interpretar, el de la caballería andante y el de la *commedia dell'arte*. El primero oculta a Giglio la senda del humor como sabiduría que aquél, de hecho y casi a su pesar, está recorriendo. El segundo es un código de transición que le permitirá acceder al tercero. Y es éste último el que conduce a Giglio finalmente a mirarse en el espejo relativizador de la fuente de Urdar y a reírse de sí mismo.

Tanto en el *Quijote* como en las obras hoffmannianas que vengo comentando, el narrador se sirve de la parodia. Cervantes muestra una clara intención de mofarse con ella de las novelas de caballerías. En el caso de Giglio dicho recurso sirve además para que el lector siga con este personaje la senda que todo lo ha de relativizar. Veamos ahora cómo es parodiado el canon caballeresco que comparten Giglio y don Quijote. Como decía antes, en *Prinzessin Brambilla*, los elementos de este tipo conducen a otros que provienen de la *commedia dell'arte*⁶⁵ y hasta se mezclan con ellos. Así pues, cuando Giglio, paseando por el Corso vestido de

⁶⁵ Recordemos que esto mismo ocurre también en el fragmento dramático *Prinzessin Blandina*.

Pantalón y enmascarado, ve de nuevo a la princesa ante sí, no duda en brindarse a ésta como caballero a pesar de su disfraz de carnaval, que poco invita a pensar en heroicidades⁶⁶: "Nehmt mich zu Euerm Ritter an, Prinzessin! dann will ich kämpfen, siegen und Trophäen tragen, Eurer Huld und Schönheit zum Ruhm". A lo que Brambilla responde: "Wollt Ihr mein Ritter sein, [...] so wappnet Euch, wie es sich ziemt! Bedeckt Euer Haupt mit der drohenden Sturmhaube, ergreift das breite gute Schwert! Dann werd ich an Euch glauben" (SW 245). Don Quijote, a diferencia del protagonista de *Prinzessin Brambilla*, tiene un único género literario como referente vital, pero a pesar de ello, desde el primer capítulo de la novela el voluntarioso caballero presenta problemas parecidos a los de Giglio: como en el caso del actor disfrazado que pretende ponerse a los pies de la princesa, el "vestuario" de don Quijote no acaba de adecuarse tampoco a lo que en sus lecturas se considera correcto⁶⁷. En el *capriccio*, como en el *Quijote*, los personajes van en

⁶⁶ Más adelante, Giglio da razón de su disfraz: "[...] so müßt ihr ja wissen, daß ich Held und Ritter bin, wie einer, und daß nur wahre Courtoisie mich heißt, einherzugehen in himmelblauen Beinkleidern, Rosastrümpfen und weißen Schuhen. Es ist der Ballanzug in König Arthurs Manier" (SW 299).

⁶⁷ Véase, por ejemplo, cómo describe Cervantes en el primer capítulo la indumentaria y la montura de don Quijote: "Y lo primero que hizo fué limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vió que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que encajada en el morrión, hacía una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dió dos golpes, y con el primero, y en un punto, deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza; y sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje. Fué luego a ver a su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real, y más tachas que el caballo de Gonela, que '*tantum pellicis et ossa fuit*', le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro, ni Babieca el del Cid, con él se igualaban" (DQ I 26).

pos del ideal caballeresco de servir a su dama, pero, por sinceros y esforzados que sean, no guardan las formas a las que nos tiene acostumbrados el canon correspondiente. Ni aunque lo hicieran, dejarían don Quijote y Giglio de parecernos grotescos. Las convenciones a las que se aferran se nos antojan, como mínimo, anacrónicas: ya se encargan los narradores respectivos de hacérselo notar. Sin embargo, los efectos de ese anacronismo sobre un y otro protagonista muestran una notable diferencia: si en el *Quijote* son precisamente el estilo y, sobre todo, las constantes argumentales de las novelas de caballerías las que arrancan al Caballero de la Triste Figura de su vida anterior, en *Prinzessin Brambilla*, para acceder a una nueva realidad, Giglio tiene que deshacerse de la faramalla pseudo-trágica del Abbate Chiari, afin en cierto modo a las heroicidades que se presuponen a un caballero andante. En la obra de Cervantes las novelas de caballerías, aun siendo satirizadas, son el fundamento sobre el que el autor erige un mundo: el mundo en el que don Quijote se mueve con soltura a pesar de sus muchos batacazos, el mundo del que al final incluso participan quienes acompañan al caballero extrañándose de la locura de éste⁶⁸. En cambio, en *Prinzessin Brambilla*, el lenguaje trasnochado al que se aferra Giglio es estéril: sólo genera poses que casi nadie se toma en serio y que aburren sobremanera⁶⁹. Aunque se ensañe especialmente con la tragedia sentimental y con cierto modo de representarla, Hoffmann no censura un género concreto como hace Cervantes: la mención de Giglio a las novelas (*SW* 219) me hace pensar que Hoffmann siente la rigidez y

⁶⁸ Recordemos el último capítulo de la novela, cuando tanto Sancho como el bachiller Carrasco suplican al ya cuerdo Alonso Quijano que se anime a realizar su último deseo de loco, esto es, echarse al monte con ellos y llevar una vida pastoril.

⁶⁹ La falta de público es la razón de que el empresario se decida a cambiar de repertorio (*SW* 234s).

banalización de todos los géneros como un signo amenazador de agotamiento, que hace a éstos susceptibles de ser parodia involuntaria de sí mismos.

Antes señalaba que, con las identidades que adoptan, ni Giglio ni don Quijote cumplen las expectativas que aquéllas suscitan en el lector. Aunque, todo hay que decirlo, los respectivos narradores ya se han ocupado de ponernos sobre aviso desde el comienzo subrayando el carácter imitado (esto es, no connatural) de dichas identidades: Cervantes, nada más comenzar la novela, retrata a don Quijote como un lector apasionado, el cual lleva tan lejos su afición por desentrañar el sentido de frases diparatadamente intrincadas, que termina por volverse loco:

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. [...] En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dió loco en el mundo, y fué que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde acabándolos cobrase eterno nombre y fama. (*DQ* I 24-25)

Hoffmann, por su lado, empieza describiendo con todo detalle la vestimenta de Giglio y acaba con la siguiente deducción:

Du gewahrst es wohl, geneigter Leser, der junge also gekleideter Mensch kann nichts anders sein, als ein etwas eitler Schauspieler, dessen Verdienste eben nicht zu hoch angeschlagen werden; und das ist er auch wirklich. (*SW* 216)

Más adelante, cuando el mismo Giglio se jacta del efecto que su manera de actuar provoca entre el público femenino, él mismo demuestra sin querer la veracidad de quien le tilda de vanidoso y mal actor:

Der junge Schauspieler, welches so wie ich, verliebte Prinzen göttlich spielt, mit geziemlichen O und Ach, ist ein wandelnder Roman, eine Intrige auf zwei Beinen, ein Liebeslied mit Lippen zum Küssen, mit Armen zum Umfassen, ein aus dem Einband ins Leben gesprungenes Abenteuer, das der Schönsten vor Augen steht, wenn sie das Buch zugeklappt. Daher kommt es, daß wir unwiderstehlichen Zauber üben an den armen Weibern, die vernarrt sind in alles, was in und an uns ist, in unser Gemüt, in unsre Augen, in unsre falschen Steine, Federn und Bänder. (SW 218 - 219)

Los lectores quedan, pues, avisados.

No nos habrá pasado por alto el hecho de que Giglio se autodefina como "novela ambulante" ni, por consiguiente, los lazos que le unen a un don Quijote que ve su razón existencial en emular a sus héroes novelescos (él naturalmente no les considera como tales, sino que los cree de carne y hueso). Y es que entre el *Quijote* y *Prinzessin Brambilla* hay cierta reciprocidad: si Giglio, que es actor, se identifica con lo novelesco, en don Quijote, lector empedernido de novelas de caballerías, pueden encontrarse trazas teatrales. Así lo señala Marthe Robert:

se puede pensar que el quijotismo, al mismo tiempo que permanece ligado a la novela por su proyecto mismo, tenga sin embargo, afinidades estrechas con el teatro, puesto que al igual que éste, el quijotismo está basado en una imitación espectacular que utiliza todos los recursos del juego y de la ilusión.⁷⁰

Pero todavía podemos decir más: don Quijote emplea dichos recursos conscientemente, convencido de la fuerza transformadora que puede desprenderse de ellos, aun a pesar de su fugacidad. El teatro es para él modelo y reflejo de lo existente:

⁷⁰ Marthe Robert (1975), p.33.

- Nunca los cetros y coronas de los emperadores farsantes - respondió Sancho Panza- fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata.

- Así es verdad -replicó don Quijote-, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana; y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (*DQ* II 585s)⁷¹

También en *Prinzessin Brambilla* se subraya el carácter especular que puede tener el teatro y su efecto revelador, aunque, desde luego, no es Giglio quien lo hace, sino el príncipe Pistoja, que hasta el momento epifánico de la risa se había hecho pasar por un charlatán llamado Celionati:

In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Fantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, *wie in einem Spiegel*, zu erkennen und sie *so* ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber. So sollte, wenn ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den Urdarbronnnen vorstellen, in den die Leute kucken können. (*SW* 324s) (Texto realzado por mí).

⁷¹ En otro comentario de Don Quijote sobre el teatro lo que se remarca es más bien cuán efímeros son los papeles que cada uno de nosotros representa en la vida y cómo la muerte nos iguala a todos: "- Pues lo mismo -dijo don Quijote- acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura" (*DQ* II 586).

Volviendo a la parodia, cabe señalar que, como personaje, Giglio es mucho más inconsciente que don Quijote. Winfried Sdun acierta de lleno cuando afirma que Giglio es una marioneta que Celionati mueve a placer⁷². Pero no es la indefensión de Giglio ante los designios de su "salvador" lo que convierte a éste en un personaje paródico, sino los momentos en los que Giglio deja entrever su amaneramiento teatral. Cuando Giglio representa el papel protagonista en las horrendas tragedias sentimentales del epígono Chiari, exagera tanto sus gestos, que, sin querer, resulta caricaturesco. La comicidad y, en definitiva, la fuerza desmitificadora de Giglio y don Quijote reside precisamente en el carácter imitador de de ambos. La ambigüedad es intrínseca a la imitación: ésta pretende rendir homenaje a lo que venera igualándolo, pero, sin proponérselo, "rebaja a su modelo, que, de sagrado que era, se vuelve un objeto ordinario y accesible"⁷³:

El objeto al cual está permitido parecerse ya no es el único, la perfección que podemos apropiarnos ya no es absoluta, el modelo al que podemos compararnos ya no inspira veneración ni temor, sino un deseo naciente de competencia ya teñido de sentimientos hostiles.[...] Vista desde fuera, sin embargo, la actitud del imitador apenas ha cambiado.⁷⁴

Así pues, en el *Quijote* como en *Prinzessin Brambilla*, la mera descripción de cómo intenta alguien acercarse a un ideal provoca que el lector se distancie de éste. Sin embargo, también aquí conviene matizar las diferencias entre una y otra obra. En la de Cervantes se percibe que la parodia de las novelas de caballerías, aunque efectiva, no alcanza del todo al Caballero de la Triste Figura. Al fin y al cabo, don

⁷² Cf. Winfried Sdun (1961), *E.T.A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla'. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. Phil. Diss. Freiburg/Br., p. 108ss.

⁷³ Marthe Robert (1975), p.45.

⁷⁴ *Ibid.*

Quijote, con su bondadosa ingenuidad, cautiva al narrador-copista, hasta el punto que en algún momento éste parece desentenderse de la imagen hilarante que la novela hallada en los cartapacios nos ofrece de su protagonista⁷⁵. Podría pensarse que la ridiculización del hidalgo es cosa de Cide Hamete Benengeli y no de quien nos da a conocer la traducción de los escritos de éste. Si, en efecto, eso fuera así, resultaría sospechoso que el narrador-copista se prestara a convertirse en vocero de algo que no comparte en absoluto. La voz que nos cuenta las peripecias de don Quijote parece coincidir con su predecesor en que los ideales perseguidos por el manchego, además de ser irrealizables, están pésimamente representados por la mayoría de novelas de caballerías. Aunque sólo fuese por ello, la ceguera del manchego ya resultaría cómica, máxime si a ésta, como es el caso, se le añade un contrapunto tan pragmático y carnal como Sancho. Pero también es verdad - y eso lo percibe el lector - que el hidalgo letraherido resulta enternecedor y admirable en su consecuencia. Pensándolo bien, es comprensible que el arma de la parodia que blande Cervantes tenga dos filos: al fin y al cabo, el personaje de éste es un lector que entra en acción, transformando su vida radicalmente, por amor a la literatura. A pesar de que, según el primer y el segundo autor del *Quijote*, los libros que tanto conmueven al hidalgo sean, por lo general, malos, no creo que ningún novelista sea totalmente inmune a un entusiasmo tan halagador y desmedido (y, por lo tanto, tampoco Cide Hamete Benengeli ni el segundo autor); de hecho, tener un lector tan entregado como el manchego debe de ser un deseo más o menos inconfesable de cualquiera que escriba. Otra cosa muy distinta ocurre con Giglio: la mala literatura no le hace más valiente, ni siquiera más lanzado, no cambia en absoluto la

⁷⁵ Recordemos lo que el narrador-copista reprocha a Cide Hamete Benengeli: "cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio" (*DQ* I 76).

vida del actor. De éste se ridiculiza la manera de interpretar y también, claro está, su vanidad. Desde el comienzo del *capriccio* queda claro que en el modelo dramático que el protagonista, orgulloso de su condición de actor trágico, ha adoptado, priva un *pathos* desbordante que la mayoría considera aburrido, ridículo, además de ineficaz para lo que quiere expresar⁷⁶. Como en el cuento del pastor mentiroso, el abuso (en este caso, de exclamaciones y gesticulación vacías) termina por provocar sólo indiferencia o incredulidad (*SW* 275). Giglio únicamente logrará redimirse cuando consiga desembarazarse de esa parte de su yo que ha sido carcomida por las pésimas obras de Chiari y que amenaza con contagiar al resto. La redención de Giglio llega con el amor de éste por la princesa Brambilla y con lo que este idilio supone en efecto: distanciarse de sí mismo y, por ende, descubrir el humor.

¿Y cómo lo consigue? Vayamos por partes. La visión del séquito de Brambilla en el Corso romano provoca en Giglio un desasosiego que tanto él como nosotros achacamos primero sólo a la pasión que la princesa ha despertado en él. Pero no es así: a partir de ese momento y de otras vivencias que le siguen (la conversación que Giglio oye en el teatro, su relación cada vez más estrecha con Celionati, por ejemplo), Giglio se sitúa simultáneamente en dos esferas: en el mundo en el que ha

⁷⁶ El narrador se despacha a gusto con las almibaradas tragedias que Chiari perpetra para lucimiento de los actores principales y solaz de espectadores poco exigentes: "Irgendein geistreicher französischer Dichter sagt, es gäbe zwei Arten von Galimathias, einen solchen, den Leser und Zuhörer nicht verständen, einen zweiten höhern, den der Schöpfer (Dichter oder Schriftsteller) selbst nicht verstände. [...] Solchen Galimathias zu machen, darauf verstand sich der Abbate Chiari vortrefflich, so wie Giglio Fava eine besondere Stärke besaß, ihn zu sprechen, und dabei solche Gesichter zu schneiden und solch verrückte Stellungen anzunehmen, daß die Zuschauer schon deshalb aufschrien in tragischem Entzücken" (*SW* 263). En cuanto a Giacinta, ésta le reprocha a Giglio: "Euch ist so geläufig geworden über alles in Ekstase zu geraten, daß ihr umherwandelt, ein stetes langweiliges Trauerspiel mit noch langweiligerem Oh, Ach und Weh!" (*SW* 273).

vivido hasta el momento como mal actor de peores tragedias, y en el mundo fantástico-carnavalesco que le rodea y del que forma parte la princesa. Giglio, sin darse apenas cuenta, se desdobra. Por un lado Giglio es un ex-actor, despreciado por su otrora prometida Giacinta, que se ve cortejada por un misterioso príncipe asirio. Por otro, es el príncipe Cornelio Chiapperi (el mismo que presuntamente corteja a Giacinta, aunque a veces se disfrace de Capitán Pantalón), enamorado de una princesa que, a su vez, bebe los vientos por un actorcillo de tres al cuarto llamado Giglio Fava. Éste vive ese desdoblamiento como el tránsito de una personalidad a otra, sin ser del todo consciente de que él es ambas a un tiempo (SW 292). Finalmente, Giglio decide poner orden eliminando a su rival en el amor de Brambilla (SW 297). Sin embargo, será éste quien le elimine a él (SW 300). Lo que queda de Giglio Fava tras su muerte es bastante significativo respecto a la clase de textos con los que éste alimentaba su espíritu y su cuerpo: Giglio está materialmente indigestado por los dramas del ínclito Chiari, y son éstos la causa de su vulnerabilidad⁷⁷. Con la imagen del empacho libresco Hoffmann vuelve a servirse de un patrón literario que ya utilizó (aunque con otros fines) en *Der Sandmann*: se trata de una farsa juvenil de Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, en la que se descubre que el príncipe Oronaro, gran apasionado

⁷⁷ "[...] mir ist unbekannt, inwiefern der tragische Schauspieler nicht wirklich Fleisch und Blut hatte, sondern nur aus Pappendeckel geformt war; gewiß ist es aber, daß sein ganzes Inneres, bei der Sektion, mit Rollen aus den Trauerspielen eines gewissen Abbate Chiari erfüllt gefunden wurde, und daß die Ärzte nur der schrecklichen Übersättigung, der völligen Zerrüttung aller verdauenden Prinzipie durch den Genuß gänzlich kraft- und saftloser Nahrungsmittel, die Tödlichkeit des Stoßes, den Giglio Fava vom Gegner erhalten, zuschrieben" (SW 307). El exceso de mala literatura también enferma al protagonista de un drama de Gozzi en el que probablemente se inspiró Hoffmann, *L'amore delle tre melarance* (1761). Cf. Jean Starobinski (1966), "Ironie et mélancolie" en: *Critique* 22, nº 227 ("I. Le théâtre de Carlo Gozzi") pp. 291-308 y nº 228 ("II. La Princesse Brambilla d' E.T.A. Hoffmann") pp. 438-457.

de las bellas letras y presunto amante de la reina Mandandana, corteja en realidad a una muñeca rellena de todas las novelas clave de la literatura sentimental - desde el *Werther* a la *Nouvelle Heloise*⁷⁸.

Como Goethe en su farsa, Hoffmann carga contra el *pathos* epigonal con el personaje de Giglio y más todavía con el del Abbate Chiari, autor de las falsas tragedias que Giglio representa. Tal como ya señala Gustav Egli, es obvio que, con el personaje del abad, Hoffmann no se refiere únicamente al dramaturgo Pietro Chiari. Éste, junto a su rival Carlo Goldoni, dominaba la escena veneciana en el XVIII hasta la aparición de Carlo Gozzi, que combatió en sus obras el modelo teatral de ambos⁷⁹. No, la sátira de Hoffmann se ceba en el paradigma del artista que, además de ser un epígono, lo es con saña y de mala fe, negando a su modelo toda validez. Las obras del Chiari hoffmanniano no rehuyen ni las grandes pasiones ni la grandilocuencia, pero no quieren renunciar tampoco a ser fácilmente consumidas por el público⁸⁰. Por lo tanto, nada más lejos de este autor en la ficción

⁷⁸ Cf. Silvio Vietta (1981), "Romantikparodie und Realitätsbegriff im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns", en: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 100, pp.575-591. Hartmut Reinhardt señala en su comentario a la mencionada obra de Goethe: "Wogegen sich die satirische Posse wendet, das ist die Empfindsamkeit in einem schon depravierten Modus in dem alle Züge des verfeinerten Geschmacks, auch des Produktiven und schließlich sogar des Aufklärenden verschwommen sind, die diese literarisch-gesellschaftliche Kultur um 1750 einmal ausgezeichnet hatten. An die in Deutschland mit weitreichenden Folgen durch Christian Fürchtegott Gellert durchgesetzte 'comédie larmoyante' ist dabei zu erinnern, aber auch an Lessings 'Miß Sara Sampson' (1755), das die Gesinnung bürgerlich-empfindsamer Moralität sogar dem tragisierenden Formulierungsmuster übertrug. [...] Von alledem ist in den siebziger Jahren nichts geblieben als Literatur-Künstelei und eine autistische Gespensterbeschwörung." Cf. J.W. von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Ed. por Karl Richter en colaboración con Herbert G. Göpert, Norbert Miller y Gerhard Sauder. Vol. I.2.: *Erster Weimarer Jahrzehnt 1775-1786 I*, ed. por Hartmut Reinhardt. München, Wien: Hanser, 1987, p. 631.

⁷⁹ Gustav Egli (1927), *E.T.A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk*. Zürich, Leipzig, Berlin: Orell Füssli, p. 136ss.

hoffmanniana que el querer imitar a los trágicos griegos, los cuales le parecen "völlig unästhetisch" (SW 264). De ahí el valor como revulsivo que Hoffmann otorga - vía Celionati - a la *commedia dell'arte* (SW 267): la rotundidad de la máscara, su fealdad inmisericorde, es el mejor remedio contra las medias tintas. En vista de fenómenos como la superestilización del gesto en el teatro (SW 268) y el progresivo desgaste de los géneros literarios, que pierden así su fuerza expresiva, Hoffmann aboga por una *maniera* paródica que relativice dicha situación⁸¹. Esto se dice explícitamente en *Prinzessin Brambilla* y podemos encontrar algo parecido implícito en otras obras de Hoffmann, como el *Kater Murr*, novela de la que hablaré a continuación⁸². El Abbate Chiari no puede comprender que sus tragedias sean consideradas parodias involuntarias, no sólo por su archienemigo, el príncipe Bastianello di Pistoja (SW 268), sino, desgraciadamente, por el público, que se parte de risa en las funciones de su última obra, *Il moro bianco*. Al contrario que Chiari, Hoffmann parece apropiarse de la afirmación de Pistoja, según la cual "die höchste Tragik [müsse] durch eine besondere Art des Späßes hervorgebracht werden" (SW 267) y, como he dicho ya antes, no vacila en incluirse en el grupo de

⁸⁰ "Der Abbate Chiari [...] hatte von Jugend auf mit nicht geringer Mühe Geist und Finger dazu abgerichtet, Trauerspiele zu verfertigen, die, was die Erfindung, enorm, was die Ausführung betrifft, aber höchst angenehm und lieblich waren. Er vermied sorglich irgendeine entsetzliche Begebenheit anders als unter mild vermittelnden Umständen vor den Augen der Zuschauer sich wirklich zutragen zu lassen und alle Schauer irgendeiner gräßlichen Tat wickelte er in den zähen Kleister so vieler schönen Worte und Redensarten ein, daß die Zuhörer ohne Schauer die süße Pappe zu sich nahmen und den bitteren Kern nicht herausschmeckten" (SW 263).

⁸¹ Heide Eilert ve en las referencias a una gestualidad de corte "clasicista" un claro ataque de Hoffmann contra las reglas escritas por Goethe para los actores del teatro de Weimar. Cf. Heide Eilert (1977), pp. 155-188.

⁸² No olvidemos que la redacción del *capriccio* tiene lugar en 1820, entre la primera y la segunda parte del *Kater Murr*.

los parodiados: porque el caso es que Hoffmann utiliza en muchos de sus momentos serios el mismo lenguaje del que se burla en sus pasajes satíricos⁸³.

*

A mi modo de ver, el caso más claro de autoparodia en la obra hoffmanniana, es el *Kater Murr*, obra bicéfala que, como indica su título completo (*Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann*), está compuesta por la autobiografía de un gato y fragmentos de la biografía del músico Kreisler, que han ido a parar entre las páginas de la primera accidentalmente. El hecho de que en ambas partes de la novela haya episodios parecidos y que en momentos de gran intensidad emocional, real o supuesta, el artista y el gato empleen los mismos recursos léxicos y retóricos, indica que ambos, a pesar de todas sus diferencias, son personajes paralelos⁸⁴. Hay incluso quien ha

⁸³ Hillmann demuestra en el capítulo dedicado a Hoffmann de su estudio sobre el imaginario romántico que ciertas metáforas frecuentes en dicho autor son utilizadas por él tanto en sentido literal como irónico. Cf. Heinz Hillmann (1971), *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main: Athenäum, p. 150s. A este respecto es interesante también el capítulo "Parodie der Formel" en la obra de Helmut Müller (1964), *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*, Bern: Paul Haupt, p. 101ss.

⁸⁴ Ejemplos de dicho paralelismo son, entre otros, el humo de un incendio cercano al lugar donde se encuentran Ponto y Murr, que inspira a éste último un dulcísimo ensueño amoroso (ETKM 406 y 417) y las fogosas metáforas de Kreisler para describir su pasión artístico-amorosa por Julia (ETKM 414s); la cura casera de las heridas del príncipe (ETKM 524) y del gato Muzius (ETKM 531); el portentoso salto del éste último, que reafirma a Murr en su convencimiento de que su estirpe "aus gebornen Turnern besteht" (ETKM 505) y la afirmación de Kreisler en su carta a Meister Abraham de haber esquivado una bala mortífera gracias a "einen tüchtigen Seitensatz", precisando que la palabra "Satz" ha de entenderse "lediglich in einem gymnastischen Sinn" (ETKM 511); o el duelo entre Murr y su atigrado rival (ETKM 528) y entre Kreisler y el príncipe Hektor (ETKM 565s).

querido ver en ellos una réplica de don Quijote y Sancho, lo cual puede ser cierto en lo que se refiere a la dicotomía espíritu-cuerpo o espiritualidad-terrenalidad, pero no lo es en el aspecto lingüístico que quiero destacar⁸⁵. En este sentido me parece muy acertado el comentario de Heine acerca de los distintos registros en los que se mueven el hidalgo y su escudero:

Jeder Zug im Charakter und der Erscheinung des Einen entspricht hier einem entgegengesetzten und doch verwandten Zuge bei dem Andern. Hier hat jede Einzelheit eine parodistische Bedeutung. Ja, sogar zwischen Rozinanten und Sanchos Grauchen herrscht derselbe ironische Parallelismus, wie zwischen dem Knappen und seinem Ritter, und auch die beiden Tiere sind gewissermaßen die symbolischen Träger derselben Ideen. Wie in ihrer Denkungsart, so offenbaren Herr und Diener auch in ihrer Sprache die merkwürdigsten Gegensätze [...] Durch seine gehackte, nicht selten unsaubere Sprichwörtlichkeit mahnt der gute Sancho ganz an den Narren des Königs Salomo, an Marculf, der ebenfalls einem pathetischen Idealismus gegenüber das Erfahrungswissen des gemeinen Volkes in kurzen Sprüchen vorträgt. Don Quixote hingegen redet die Sprache der Bildung, des höheren Standes, und auch in der Grandezza des wohlgeründeten Periodenbaues repräsentiert er den vornehmen Hidalgo.⁸⁶

A diferencia de lo que señala Heine sobre los protagonistas del *Quijote*, el paralelismo de Kreisler y Murr está relacionado, como decía, con la tradición de la que beben: el lenguaje de ambos tiene sus raíces en la lectura⁸⁷. Sin embargo, el

⁸⁵ Sobre el "parentesco" de Murr y Kreisler con Sancho y Don Quijote, cf. Hans Mayer (1959) "Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns", en: H.M., *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*. Pfullingen: Günter Neske, pp. 198-246, aquí p. 228s; Nino Erné (1974), "Neues vom Kater Murr", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 20, pp. 76-81, aquí p. 77, Alfonsina Janés Nadal (1994), *Kreisler, Murr y su mundo*, Madrid: Endymión, p.134.

⁸⁶ Heinrich Heine (1837), "Cervantes' Don Quixote", en: *Sämtliche Schriften*, ed. por Klaus Briegleb, München: Hanser, 1971, vol. IV, pp. 149-170, aquí p. 167.

uso que uno y otro hacen de dicho lenguaje es radicalmente distinto. A Kreisler le sirve para expresar su visión del arte como ideal absoluto y, por consiguiente, su conflictiva relación con el mundo. A Murr, en cambio, sus lecturas le instalan en el mundo, le dan herramientas con las que el gato pretende aprehenderlo y satisfacer así su vanidad. El hecho, por otra parte nada despreciable, de que Murr haya aprendido a leer y a escribir, permite al animal, no sólo fijar por escrito sus vivencias, sino apropiarse con ello de la tradición humana que le faculta para dar a aquéllas, no muy diferentes de las de sus congéneres, un aspecto literario. Aunque, desde luego, Murr termina pagando un alto precio por ello; sin que él sea consciente de eso, las lecturas acaban por restar a la vida de Murr aquello que, a la postre, justifica toda autobiografía - el carácter único de la vida relatada:

Jedes "Eigen"-Leben wird dem Kater, dessen Leben der Literatur aufgepfropft ist, entzogen. Erfahrung ist nie Erfahrung der Sache selbst, sondern stets bereits Text, immer schon dechiffriert durch den "literarischen" Code oder vermittelt durch eine musikalische Referenz.⁸⁸

Como bien señala Hartmut Steinecke, Murr no es en sí mismo objeto de la sátira, sino medio para desenmascarar el entorno pequeñoburgués en el que el gato se forma⁸⁹. Y es que Murr es un mero imitador de ese entorno, y, sin mucho

⁸⁷ Cf. Horst S. Daemmrich (1992), "E.T.A. Hoffmann: Kater Murr", en: *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, pp. 203-249, especialmente p. 211ss.

⁸⁸ Sarah Kofman (1984), *Autobiografures. Du chat Murr d'Hoffmann*. Utilizo la versión alemana: *Schreiben wie eine Katze. zu E.T.A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Trad. de Monika Buchgeister y Hans-Walter Schmidt. Graz, Wien: Böhlau, p. 109.

⁸⁹ Hartmut Steinecke (1977), "E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. Zur Modernität eines 'romantischen' Romans", en: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, ed. por Wolfgang Martens y Herbert Zeman, vol. 81-83 (1977-1979), pp. 275-289, aquí p. 284.

criterio (o, si se quiere, con criterio felino) traslada a su propia existencia las formas banalizadas de la cultura que ahí imperan. Hoffmann señala la vigencia de cierto lenguaje engolado a través de su *alter ego*, el editor, que publica las memorias de Murr porque el principio de éstas le parece "ziemlich gut stilisiert" (ETKM 297). El editor, a su vez, nos muestra por boca del gato letraherido cómo tras la fachada de cultura exquisita se esconde la miseria humana. Un ejemplo: que un vulgar animal doméstico ose apropiarse de ciertos recursos estilísticos o narrativos, de carácter pretendidamente elevado, para dar cuenta de su vida más bien comodona, desacraliza sin duda esos recursos. Aunque más los desacraliza la mezquindad, por ejemplo, de un profesor de estética, que siente celos de las habilidades literarias de Murr y teme por su cátedra si éstas se divulgan (ETKM 422).

Hoffmann recurre, pues, a imitar la tradición que conforma la "*Bildung*" para poner el valor de ésta en entredicho. Lo malo es que tampoco puede Hoffmann renunciar por completo a ella: el léxico y los tropos de ésta han moldeado ya la expresión de sus propios afectos. Este lenguaje, que el romanticismo heredó del *Sturm und Drang*, de la *Empfindsamkeit*, de la *Klassik* (recordemos la fascinación romántica, no exenta de ambigüedad, por el *Wilhelm Meister*) y también de la filosofía idealista, ha entrado con su vulgarización en un callejón sin salida aparente: su gravedad, su gravidez, se han convertido en envaramiento. Hoffmann se promete la revitalización del canon mediante las formas paródicas del humor. Parece como si este autor tradujera la flexibilidad y vivacidad literarias a términos cinéticos, y en obras como las que he comentado va saltando de un registro a

otro⁹⁰. Paralelamente, Hoffmann asocia la grandilocuencia más estéril a las posturas estáticas de aquellos personajes que en sus obras se las dan de solemnes.

*

La insistencia de Hoffmann hacia el final de su vida en situarse dentro de una línea de tradición humorística es notable. Quizá sea la ya mencionada carta autoexculpatoria de Hoffmann en el caso *Meister Floh* (21.II.1822) el ejemplo que más ponga en evidencia dichos esfuerzos. Tras la publicación de esa obra, Hoffmann fue acusado de calumniar a un funcionario, violar el secreto profesional e injuriar a la monarquía. Como respuesta a dichas acusaciones, Hoffmann reclama en defensa propia el derecho de todo escritor humorístico a moverse libremente en el ámbito de su fantasía (*SW* 910) y nombra a Rabener, Hamann, Lichtenberg, Kaestner y Jean Paul para ilustrar que "Jedem humoristischen Schriftsteller [...] ist es wohl so ergangen, daß die Leute sich abmüheten, den Gebilden, die das Erzeugniß ihres Geistes waren, lebende Originale unterzuschieben, die jene nicht einmal kannten" (*SW* 911). De sí mismo aduce lo siguiente a modo de justificación:

ich bitte

Den Gesichtspunkt nicht aus dem Auge zu lassen, daß hier nicht von einem satyrischen Werke, dessen Vorwurf Welthandel und Ereignisse der Zeit sind, sondern von der phantastischen Geburt

⁹⁰ Recordemos en este contexto que los personajes de Hoffmann se mueven a menudo de manera sincopada, tal como señala Volker Klotz respecto a los "motorische Absonderlinge" de este autor. Cf. V. Klotz (1985), *Das europäische Kunstmärchen*, Stuttgart: Metzler, p. 201ss.

eines humoristischen Schriftstellers, der die Gebilde des wirklichen Lebens nur in der Abstraktion des Humors wie in einem Spiegel auffassend reflectiert, die Rede ist. (SW 912)

Es claro que, en ese contexto, calificarse a sí mismo de humorista tiene la función de presentar como inofensiva la innegable carga crítica de *Meister Floh*. Más importancia tiene para el presente estudio la definición que Hoffmann da de su propio quehacer: reflejar la vida real, previamente captada y abstraída por el humor, como en un espejo. Del reflejo especular Hoffmann aprecia la claridad y el distanciamiento. Al final de sus días este autor parece haber relativizado, pues, aquella poética de la inmediatez que antes había postulado como ideal y que yo he intentado esbozar al principio de este capítulo: aunque quizá sea a pesar suyo, en la mencionada carta Hoffmann reivindica como literato el valor artístico (y epistemológico) de la imagen reflejada, indirecta de por sí. Hemos visto en otras obras hoffmannianas el conflicto entre un confesado deseo de inmediatez y una forma de escritura que de manera consciente presupone la mediación, siempre ineludible. *Prinzessin Brambilla* no difiere en ello, como ya ha quedado claro al analizar en el *capriccio* la figura del narrador, similar al "segundo autor" del *Quijote*. Se asume explícita y quizá resignadamente la condición mediata de la literatura, aunque en un pasaje se evoque con nostalgia la Edad de Oro en la que la "*Anschauung*" todavía era posible (SW 251)⁹¹.

Lo que ahora nos interesa, sin embargo, es la metáfora del espejo por cómo se vincula éste a la idea de mediación y también al humor. Como se verá más adelante, esto nos conducirá a la recepción romántica del Quijote. Para darnos

⁹¹ Siegfried Schumm recurre al término fichteano de la "*intellektuelle Anschauung*" para esclarecer el problema de la representación artística en *Prinzessin Brambilla*. Cf. S. Schumm (1974), *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns*. Göppingen: A. Kümmerle.

cuenta de hasta qué punto es importante la metáfora del espejo en el *capriccio*, recordemos el pasaje ya citado en el que el príncipe Pistoja aclara a Giacinta el porqué de las muchas peripecias por las que han pasado tanto ella como Giglio. El proceso iniciático de estos dos personajes tiene como objeto desencantar a la reina Mystilis, alias princesa Brambilla (*SW* 282 ss), sucesora de Ophioch y Liris en el reino de Urdar. Para ello es necesario que, mediante la introspección, Giglio y Giacinta sean capaces de aprehender el humor y la fantasía "objektiv, wie in einem Spiegel" (*SW* 324). Hoffmann identifica la imagen especular con la objetividad, que confiere al discurso literario claridad y precisión ("Deutlichkeit", *SW* 314). Dichas cualidades se oponen a las "geheimnisvollen und zugleich prahlerisch klingenden Worten" (*SW* 313) imperantes, que en ocasiones son llamadas también, en un sentido peyorativo, "das Allegorische" (*SW* 313) y que forman parte de ese bagaje cultural todavía prestigioso, pero en realidad desgastado, al que antes me refería⁹². La invectiva contra este tipo de abstracción aparece no sólo en la historia de Giglio y Giacinta, sino asimismo en lo que resultará ser la prehistoria de estos personajes: el mito del rey Ophioch y de la reina Liris, que Celionati cuenta a sus contertulios alemanes en el tercer capítulo del *capriccio* (*SW* 250ss). Dicho mito, inspirado en las *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* de Gotthilf Heinrich Schubert, describe la invencible melancolía de Ophioch, rey del jardín de Urdar, la constante hilaridad de Liris, esposa del primero, y la posterior curación de ambos.

⁹² El príncipe Pistoja (ex-charlatán antes conocido con el nombre de Celionati) confiesa a Giacinta: "Sieh, ich könnte, meines Marktschreiertums eingedenk, mit allerlei geheimnisvollen und zugleich prahlerisch klingenden Worten um mich werfen; ich könnte sagen, du seist die Fantasie, deren Flügel erst der Humor bedürfe um sich emporzuschwingen, aber ohne den Körper des Humors wärst du nichts, als Flügel und verschwebtest, ein Spiel der Winde, in den Lüften. Aber ich will es nicht tun, und zwar auch schon aus dem Grunde nicht, weil ich zu sehr in das Allegorische, mithin in einen Fehler fallen würde, den schon der Prinz Cornelio Chiapperi auf dem Caffè greco mit Recht an dem alten Celionati gerügt hat" (*SW* 324).

El carácter melancólico del monarca ha sido provocado por un "finstren Dämon" (SW 251), que ha alejado a aquél de la madre naturaleza. Ésta, en tiempos dichosos de la Edad de Oro, permitía a sus hijos "die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie" (SW 251). Pero, tal como explica el mago Hermod al rey, "der Gedanke zerstörte die Anschauung"(SW 253), y ésta no será recuperada hasta que el rey y su consorte miren el reflejo de su propio yo en la fuente de Urdar y se rían de sí mismos. Volvemos, pues, a encontrar aquí la nostalgia de un modo de conocimiento inmediato irremediablemente perdido, pero al mismo tiempo se afirma también que el juego de la reflexión sí permite recuperar algo equivalente. Uno se acerca a dicha dimensión lúdica del pensamiento por la vía de lo inesperado: la inversión que causa el reflejo provoca extrañamiento, y éste, a su vez, sorpresa. Hoffmann apuesta por el modo quizá más positivo de enfrentarse a ésta: la risa, y por ello sitúa la acción de *Prinzessin Brambilla* en el teatro durante el carnaval romano. Tanto en uno como en otro máscaras y disfraces, requisitos de la imitación y la suplantación, que de por sí tienen una componente transgresora, están en su elemento e invitan a reír. Recordemos cómo explica su dolencia el príncipe Cornelio Chiapperi:

Es muß sich etwas in meinem Augenspiel verrückt haben; denn ich sehe leider meistens alles verkehrt und so kommt es, daß mir die ernsthaftesten Dinge oft ganz ungemein spaßhaft, und umgekehrt die spaßhaftesten Dinge oft ganz ungemein ernsthaft vorkommen. Das aber erregt mir oft entsetzliche Angst und solchen Schwindel, daß ich mich kaum aufrecht erhalten kann. (SW 313s)

Un solo detalle delata el carácter reflejado de la imagen en el espejo - lo que en apariencia está a la derecha, en realidad se encuentra a la izquierda y viceversa - y eso basta para distanciarse de lo visto. No olvidemos que el distanciamiento es

necesario tanto para el humor como para la reflexión, ni que en *Prinzessin Brambilla* Hoffmann enlaza ambos términos con el de la objetividad. Esto nos conduce directamente a cómo se recibe en Alemania la obra cervantina a principios del XIX. Creo que, más allá de las alusiones y los paralelismos argumentales o estructurales que pueda haber entre la novela de Cervantes y el *capriccio* hoffmanniano, éste lleva a la práctica narrativa algunas de las intuiciones estéticas que F. Schlegel, Solger o Jean Paul elaboraron al hilo del *Quijote*. No es casualidad que Baudelaire llamara a *Prinzessin Brambilla* "una especie de catecismo de alta estética"⁹³.

Tal como señala Werner Brüggemann, la tarea hermenéutica que supone la traducción del *Quijote* hecha por Ludwig Tieck transcurre paralela a las ideas que los integrantes del movimiento romántico tienen de su propia labor como filósofos y literatos continuadores de una línea de tradición. Para ellos, Cervantes, junto con Dante o Shakespeare, es una de las grandes figuras capaces de sobreponerse al estado de postración poética en que la pérdida de una mitología común había dejado a la cultura de Occidente⁹⁴. Síntoma de esa debilidad es según Friedrich Schlegel que la literatura moderna haya dejado de ser objetiva y universal. Es decir:

⁹³ Charles Baudelaire (1855), "De l'essence du rire", en: C.B., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*, ed. de Henri Lemaître. Paris: Bordas, 1990, pp.241-263, aquí p.261.

⁹⁴ Cf. Werner Brüggemann (1958), *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorff, p. 51. Schelling afirma lo siguiente en sus conferencias acerca de la filosofía del arte, dictadas en la universidad de Jena durante el semestre de invierno de 1802-1803: "Cervantes hat aus dem Stoff seiner Zeit die Geschichte des Don Quixote gebildet, der bis auf diesen Augenblick, ebenso wie der Sancho Pansa, das Ansehn einer mythologischen Person hat. Es sind hier ewige Mythen." Cf. *Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter*. Vol III: *Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806*. München: C.H. Beck, 1927, reprint 1958, p. 466.

los símbolos vigentes ya no pueden acoger y servir de contexto a cualquier representación artística, como antes hacía el *corpus* mitológico, porque ha cambiado el vínculo de aquéllos con la naturaleza⁹⁵. El hombre ha renunciado a conocer el mundo de un modo que preserve cierta analogía con lo que pretende indagar, esto es, ha dejado de querer dar al conocimiento la forma de un organismo natural en el que todo está interconectado. En lugar de eso ha optado por convertir la ciencia en una serie inerte de compartimientos estancos, separados por completo de aquella parte del espíritu en la que no rige la razón. Arte y conocimiento han dejado de estar hermanados para el hombre moderno. De ahí deduce Schlegel que en la literatura de su tiempo el símbolo haya sido encorsetado, convertido en alegoría, y haya perdido su carácter mediador con lo absoluto. La falta de objetividad y de universalidad tiene, pues, dos causas desde el punto de vista romántico: por un lado, el orden simbólico ha perdido su fuente común y se ha disgregado; por otro, tanto el discurso científico como el poético se han alejado de la morfología orgánica, más cercana al absoluto, y la literatura ha quedado sometida además a rígidas reglas y cánones. Para ser revitalizado, el símbolo, cuya función última es unir lo particular con lo general, tendría que ser capaz de acoger en sí sin desmembrarse aspectos contradictorios de una misma cosa. Y, a los ojos de los románticos, eso es precisamente lo que consigue Cervantes con sus personajes. En la literatura posterior a la de los grandes clásicos griegos, dicha fuerza centrípeta que reúne a los contrarios en un único matraz ya no puede surgir

⁹⁵ Dice F. Schlegel en las variantes a su *Rede über die Mythologie*: "Wir haben keine Mythologie, keine geltende symbolische Naturansicht, als Quelle der Fantasie, und lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung." Cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Edición de Ernst Behler con la colaboración de Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner. München, Paderborn, etc.: Ferdinand Schöningh/ Thomas, 1961, vol. II, p. 312 variantes.

de la mitología antigua y ha de hacerlo de lo que los románticos llaman "Witz" o, en palabras de Friedrich Schlegel, "eine logische Chemie"⁹⁶. En una de sus conferencias sobre estética, Solger explica cómo consigue el *Quijote* realizar lo que acabo de exponer:

Der höhere Witz ist das Princip ganzer Kunstwerke. Er faßt die Idee unter einem bestimmten Begriff als Princip der Wirklichkeit auf, in welches diese zurückfällt, und findet sich besonders bei den Neueren, namentlich bei Cervantes und Shakespeare. So herrscht in Cervantes' Don Quixote eine große Idee des gesamten Mittelalters, das Ritterthum; kein abstracter Begriff, sondern nur die besondere Gestaltung einer höchst erhabenen Idee. Dieser Begriff als Darstellung der Idee wird nun in seinen Widersprüchen in der Wirklichkeit aufgefaßt und erscheint uns auf der einen Seite als etwas höchst Edles und Vortreffliches, das aber in der Wirklichkeit nie ganz zu Stande kommt; und auf der anderen Seite als ein Trieb des gemeinen Lebens, der sich bloß in besonderen Aeüßerungen entwickelt und wegen seiner eigenthümlichen Richtung in Leidenschaft und aus dieser in wahre Narrheit sich verwandelt. Der wunderbare Widerspruch von Narrheit und Tugend in dem Charakter des Helden macht das Werk so witzig. Beides hebt sich unaufhörlich auf, und in der Zerstörung ist überall die Grundidee lebendig, um so schöner, je mehr sich die Wirklichkeit darin vernichtet.⁹⁷

Hay, pues, en ese "Witz" que vertebrata una composición como la del *Quijote* un principio totalizador que, regido por un "kombinatorischer Geist", vincula entre sí

⁹⁶ *Athenäums-Fragment 220 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, II, p. 200)*, citado según Otto F. Best (1989), *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, p.76. Cf. también el siguiente fragmento de Novalis (*Fragmente und Studien 1797-1798*): "Zentripetalkraft - ist das synthetische Bestreben - Zentrifugalkraft - das analytische Bestreben des Geistes - streben nach Einheit - streben nach Mannigfaltigkeit - durch wechselseitige Bestimmung beider durch einander - wird jene höhere Synthesis der Einheit und Mannigfaltigkeit selbst hervorgebracht - durch die Eins in Allem und Alles in Einem ist." *Werke*, ed. por Gerhard Schulz, München: Beck, ³1987, p. 400s.

⁹⁷ K.W.F. Solger (1819), *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. de Heyse, Leipzig 1823, p. 233s. Citado según Brüggemann (1958), p. 52s.

lo dispar. En ese sentido, el "*Witz*" resulta de lo más constructivo, un verdadero ingeniero que erige leves y sinuosas pasarelas capaces de esquivar todas aquellas categorías que pretenden ser excluyentes. Ese aspecto positivo del "*Witz*", que ilumina la analogía existente entre objetos aparentemente irreconciliables, es la herencia que el romanticismo recibe de teóricos anteriores como, por ejemplo, Wolff: "die Leichtigkeit, die Ähnlichkeiten wahrzunehmen, ist eigentlich dasjenige, was wir Witz heißen"⁹⁸. Sin embargo, en el pasaje citado más arriba, no es ése el aspecto del ingenio que más se subraya, sino el efecto destructivo de la *discordia concors*. El mostrar las contradicciones inherentes a un personaje, una situación, una idea, arrebatada a éstos el carácter consecuente y monolítico que los hace venerables. Tiene razón J.A. Marina cuando dice que la del ingenio es una "amable labor devaluadora"⁹⁹; para llevar ésta a cabo, Cervantes (y eso lo saben muy bien los románticos) ha usado un recurso ambiguo donde los haya: la imitación.

El romanticismo sitúa en un lugar muy cercano al "*Witz*" la ironía y el humor. Este último es comparado con la asunción de un papel¹⁰⁰. Wolfgang Preisendanz señala en un excelente artículo, que lo que caracteriza la concepción romántica del humorista es que éste se desdobra en actor aparentemente ingenuo y espectador atento:

⁹⁸ Christian Wolff (1720), *Vernünfftige Gedanken von Gott*, Halle, reimpresión: Hildesheim 1965, apartado 366. Citado según Otto F. Best (1989), p. 25.

⁹⁹ José Antonio Marina (1992), *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona: Anagrama, p.53.

¹⁰⁰ Nada tiene de extraño, pues, la coincidencia entre cómo define Hoffmann la tarea del humorista en la carta autoexculpatoria del 1822, ya citada, y la función del teatro en *Prinzessin Brambilla*.

Wie heterogen und vielschichtig die Metaphorik auch sein mag: unter dem Gesichtspunkt des sprachlichen Feldes läuft sie jedenfalls darauf hinaus, den Humor als Rolle zu kennzeichnen, als Maske, als komische Larve, als künstliche Narrheit, als gespielte Torheit, als ein Sich-wie-wahnsinnig-Gebärden. Den Humoristen macht das doppelte Bewußtsein des komischen Schauspielers und des Zuschauers aus, das Festhalten des Kontrasts "zwischen seinem Bewußtsein und seinem Spiel", die Brechung des authentischen Ich im parodischen Ich, das Ausspielen eigener Duplizität.¹⁰¹

Dicha duplicidad no sólo aparece en las reflexiones en torno al humor, sino también en las que atañen a la ironía, de la que Friedrich Schlegel dice: "In ihr soll alles Scherz und Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt"¹⁰². La ironía es considerada el umbral que separa y a la vez comunica lo real y lo ideal, lo relativo y lo absoluto. En ese sentido es el *Quijote* una obra paradigmática para los románticos, pues en ella tiene lugar un proceso infinito de relativización, que la vincula al "*Witz*", a la ironía y al humor. Al imitar a sus héroes ficticios y también al dialogar con Sancho, don Quijote escenifica en la primera parte de la novela el continuo entrechocar de sus aspiraciones y fantasías con la dura realidad, mientras que en la segunda aquéllas colisionan con las fantasías de otros. A pesar de todo, los ideales de don Quijote quedan incólumes a los ojos de los lectores. Se diría que el romanticismo enfatiza ese trasfondo absoluto e intangible que resplandece suavemente a pesar de las múltiples y risibles desventuras del hidalgo y su escudero, mientras que hacia mediados del XVIII los lectores encontraban gusto precisamente en la comicidad de éstas últimas. En efecto, durante el llamado Siglo de las Luces el *Quijote* se leyó con verdadera fruición, pero las *Donquichottiaden* que en aquella época se escriben o traducen en Alemania ponen de manifiesto que

¹⁰¹ Cf. Wolfgang Preisendanz (1979), "Humor als Rolle", en: Odo Marquard y Karlheinz Stierle (eds.), *Identität*. München: Winkler, pp.423-434, aquí p. 424.

¹⁰² *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, II p. 160.

los herederos del caballero manchego no son considerados tanto "edle Schwärmer" como "nährische Käuze" que fracasan cuando intentan hacer realidad sus ideas fijas¹⁰³. A partir de finales del XVII el aspecto de la obra más destacado era la función satírico-didáctica de ésta, la cual lograba de este modo que en la mentalidad de la época se equilibrara con un mensaje provechoso su en principio nefanda condición novelesca. Del *Quijote* se apreciaba que divirtiera y, a la par, que pusiese al lector sobre aviso de los peligros de la ficción¹⁰⁴. Que la lectura romántica del *Quijote* supone un punto de inflexión en ese sentido se ve con sólo leer la frase de F. Schlegel que abre la elogiosa crítica de éste a la traducción del *Quijote* realizada por Tieck. Schlegel la considera, no sólo fiel, sino un intento de dignificar la novela como género, a diferencia de traducciones anteriores, que como mucho eran "späßhaft":

Die bisher in Deutschland gangbare Übersetzung des Don Quixote war ganz spaßhaft zu lesen, nur fehlte - die Poesie, sowohl die in Versen als die der Prosa; und somit der Zusammenhang des Werks, in dem eben nicht viel mehr, aber auch nicht weniger Zusammenhang ist wie in einer Komposition der Musik oder der Malerei.¹⁰⁵

¹⁰³ Elisabeth Frenzel (1986), "Mißverständene Lektüre. Musäus' *Grandison der Zweite* und Wielands *Don Sylvio von Rosalva* - zwei Deutsche Donquichottiaden des 18. Jahrhunderts", en: Theodor Wolpers (ed.), *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983-1985*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 110-134, aquí p.112. A este respecto véase el uso que Hoffmann da a la palabra "Don Quichotterie" en sus cartas (*Bw* I 84, 165) o incluso su caracterización de Napoleón como un don Quijote siniestro ("ein umgekehrter Don Quixote" *Nle* 65).

¹⁰⁴ Cf. Thomas Habel (1986), "Wilhelm Ehrenfried Neugebauers *Der teutsche Don Quichotte*. Zur Don Quijote-Rezeption und Fiktionskritik im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts", en: Theodor Wolpers (ed.), *Gelebte Literatur in der Literatur*, pp.72-109, aquí sobre todo pp. 73-77.

Los románticos hacen de don Quijote una encarnación de la Poesía Caballeresca en diálogo con la Prosa, representada por Sancho (A.W. Schlegel en su soneto "Don Quixote"), o un esforzado héroe en la lucha entre lo Ideal y lo Real (Schelling)¹⁰⁶. La pervivencia de dicha visión "profunda" y a veces un poco hagiográfica del ingenioso caballero la ilustra el hecho de que Heine, en un ensayo de 1837 ya citado, recuerde con qué tristeza y qué sensación de injusticia leía él de niño las burlas y los engaños infligidos al hidalgo loco por otros quizá más astutos pero menos nobles que éste¹⁰⁷.

Pero volvamos a la concepción romántica del humor como asunción de una nueva identidad sin perder por ello la propia, que es exactamente lo que hace Alonso Quijano cuando se convierte en don Quijote. Novalis definía el humor como "eine willkürlich angenommene Manier" que, imponiendo arbitrariamente cierto grado de distanciamiento, confiere interés general a lo más particular, es decir, a lo sujeto a determinadas condiciones¹⁰⁸. Naturalmente, esta "willkürlich

¹⁰⁵ Friedrich Schlegel (1799), "Tiecks Übersetzung des Don Quixote von Cervantes", en: *Athenaeum. Eine Zeitschrift herausgegeben von A.W. und F. Schlegel*. Berlin: Heinrich Frölich, reimpresión Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1992, vol.II, nº 1 y 2, pp.324-327, aquí p.324.

¹⁰⁶ Cf. Anthony Close (1977), *The Romantic Approach to 'Don Quixote'. A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*. Cambridge, London, etc.: Cambridge Univ. Press, p. 29-67.

¹⁰⁷ "In meiner kindischen Ehrlichkeit nahm ich alles für baren Ernst; so lächerlich auch dem armen Helden von dem Geschehe mitgespielt wurde, so meinte ich doch das müsse so sein, das gehöre nun mal zum Heldentum, das Ausgelachtwerden ebensogut wie die Wunden des Leibes, und jenes verdroß mich eben so sehr, wie ich diese in meine Seele mitfühlte.- Ich war ein Kind und kannte nicht die Ironie, die Gott in die Welt hinein geschaffen, und die der große Dichter in seiner gedruckten Kleinwelt nachgeahmt hatte, und ich konnte die bittersten Tränen vergießen, wenn der edle Ritter für all seinen Edelmut nur Undank und Prügel genoß." Cf. Heinrich Heine (1837), p. 149.

¹⁰⁸ El fragmento que contiene la citada definición sigue así: "Das Willkürliche ist das Pikante daran - Humor ist Resultat einer freien Vermischung des Bedingten und Unbedingten. Durch Humor wird das eigentümlich Bedingte allgemein interessant -

angenommene Manier" tiene implicaciones formales, cuyos riesgos pueden comprobarse con sólo consultar cómo evoluciona la palabra "Manier" a lo largo de la historia. Según el diccionario de los hermanos Grimm, el vocablo que al principio denomina de un modo neutro "die individuelle art eines künstlers, seinen schöpfungen form zu geben", termina por usarse peyorativamente:

in die manier fallen, heiszt, wenn ein maler sich in seinen werken wiederholet (Jacobson 3, 15^a), und diesz hiesz mit dem kunstausruck maniert sein: [...] ein vorwurf, womit man sagen will, dasz er von der natur und vom wahren abgehe, dasz er sich überall wiederhole [...] auch manirieren, maniriert sein, was jetzt alleinige geltung hat: das maniriren ist eine art von nachäffung der blosen eigenthümlichkeit überhaupt, ohne doch das talent zu besitzen, musterhaft zu sein (Kant 7, 181) [...] wenn der vortrag seiner idee [des kunstproducts] auf die sonderbarkeit angelegt und nicht der idee angemessen ist (ebda.).¹⁰⁹

La última frase de esta cita resume muy bien un reproche que los autores románticos, y entre ellos Hoffmann, tuvieron que soportar a menudo. Las novedades formales ensayadas con más o menos fortuna por el romanticismo fueron consideradas bien formalismos vacuos en el peor sentido de la palabra o bien un ejemplo de desorden¹¹⁰. En su *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* Eichendorff critica duramente a quienes se aferran "manierhaft" a

und erhält objektiven Wert. Wo Phantasie und Urteilskraft sich berühren entsteht Witz - wo sich Vernunft und Willkür paaren - Humor." Cf. Novalis, *Werke*, ed. por Gerhard Schulz, p. 330.

¹⁰⁹ Jacob y Wilhelm Grimm (1885), *Deutsches Wörterbuch*, vol. 12 (=vol. 6): *L - Mythisch*, elaborado por Moriz Heyne, reimpression München: dtv, 1984, p. 1552s.

¹¹⁰ Por ejemplo, Friedrich Nicolai, editor de Tieck, manifiesta a éste su preocupación: "Es scheint aus einigen Ihrer Schriften, es macht Ihnen Vergnügen, sich Sprüngen Ihrer Einbildungskraft ohne Plan und Zusammenhang zu überlassen. Das mag Sie vielleicht amüsieren, ich zweifle aber, ob es Ihre Leser amüsieren werde..." Citado según Hans A. Neunzig (1986), *Lebensläufe der Romantik. Schriftsteller*. München: Kindler, p. 71.

formas conocidas, exitosas y por ello repetidas hasta la saciedad, y diagnostica así el estado de la literatura de su tiempo:

Indem sie [los poetas románticos] mit jener ironischen Vornehmheit sich über den Inhalt hinausstellten, ging ihnen dieser allmählich und unvermerkt in der bloßen Form auf. Es konnte daher nicht fehlen, die Form wurde zur Formel, und es entstand eine romantische Manier, wie sie z.B. in Fouqués Recken uns anwidert.¹¹¹

Es curioso ver con qué ambigüedad se valoran al final de la llamada "Goethezeit" los recursos que subrayan el carácter transmitido de la literatura. Por un lado, figuras como la del autor o editor ficticios, las citas y alusiones, la parodia, aparecen con frecuencia en el discurso literario, por otra parte, esa misma frecuencia las hace sospechosas de ser prácticas que podrían considerarse epigonales. Bajo esta sospecha caen incluso los distintos registros utilizados por los escritores, a los que el uso ha hecho parecer manidos. A este respecto es altamente significativo lo que Immermann escribió en su novela *Die Epigonen*, publicada en 1830, esto es, al final de una época que había erigido un canon sólido. Immermann relaciona las distintas voces que puede adoptar un novelista a imagen y semejanza de otros anteriores con la falta de identidad propia:

Die alten Jahrhunderte haben uns ihre Röcke hinterlassen, in die steckt sich die jetzige Generation. Abwechselnd kriecht sie in den frommen Rock, in den patriotischen Rock, in den historischen Rock, in den Kunstroock und in wie viele Röcke noch sonst. Es ist aber nur eine Faschingsmummerei.¹¹²

¹¹¹ Joseph von Eichendorff (1857), *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, 2. Theil, Paderborn, p.198ss, citado según Helmut Müller (1964), *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*. Bern: Paul Haupt, p. 11.

¹¹² *Immermanns Werke*, ed. Mayne, Leipzig, Wien 1906, vol. III, p.55, citado según Manfred Windfuhr (1959), p. 186.

Hoffmann era muy consciente de lo que supone e implica la epigonalidad. Él mismo recibió acusaciones más o menos abiertas de Tieck y Jean Paul en ese sentido, lo cual ha influido bastante en su recepción posterior, sobre todo en Alemania. Poco antes de morir Hoffmann, Jean Paul se expresó sobre él en estos términos:

Ich führte ihn durch eine Vorrede in's Publikum ein und machte, daß er in Deutschland gelesen wurde. Ich war aber der Meynung, sein erstes Werk werde nicht die Spitze seines Geistes seyn, sondern er werde höher steigen. Als das eines jungen Autors, war es lobenswerth, wiewohl nicht von selbstständigem Gehalt, mit Ausnahme der Ansichten über Musik, weil er diese Kunst gründlich studirt hat, andere daher nicht so eingehend über sie zu schreiben wissen. Sonst aber ist in dem ersten wie in den folgenden Werken das Beste Nachahmung und Plünderung, besonders von Tieck und von mir. Jetzt, wo der Autor seinem Ruhme gewachsen seyn soll, sieht man schon, wie er ihn untergräbt. Er wiederholt sich selbst und steigert seine Ausartungen, so daß ich jetzt einen ordentlichen Widerwillen an seinen Büchern habe. (*Aufz* 596)¹¹³

En las páginas siguientes veremos hasta qué punto tuvo Hoffmann en mente a lo largo de toda su carrera literaria el peso de lo heredado y de qué modo se relaciona con eso su interés por los trastornos de la identidad.

¹¹³ En el mismo sentido es significativo también lo que el poeta danés Bernhard Severin Ingemann escribe a Tieck el 10.IX.1822: "seine [Hoffmanns] Originalität hat mich mannigfaltig angezogen, und wäre er nicht in Manier verfallen und in seinen barokken Caprizien von den Ideen verwildert, er würde gewiß unter ihren [Ihren] größten Geistern, wie jetzt unter ihren [Ihren] sonderbarsten erkannt gewesen [sein]" (*Aufz* 676).

2. LA NOVELA QUE SALVA

a) *El peso de la tradición*

Contrariamente a lo que hemos ido viendo a lo largo del presente estudio, Hoffmann opta a veces por silenciar sus fuentes. Se diría entonces que nuestro autor no hace sino respetar una característica propia de lo conservado, que, a diferencia de cuanto cambia de golpe, pasa desapercibido. Este no llamar la atención, más que poner en entredicho la importancia de lo que se hereda o aprende de otros, reafirma cuán inevitable resulta apoyarse en ello al construir una identidad propia. Sin embargo, no creo que el silencio de Hoffmann acerca de sus referentes pueda equipararse al del aprendiz esforzado, al menos en el caso de *Die Elixiere des Teufels*, la novela escrita entre 1814 y 1815 que comentaré a continuación. En mi opinión es un silencio mucho más ambiguo, que debe relacionarse con los cambios que el llamado Siglo de las Luces opera en la mentalidad europea con respecto a la tradición. Hasta el siglo XVIII, asumir la autoridad de ésta ha sido considerado como algo natural y necesario, pero a partir de entonces lo heredado se convierte en sospechoso de ahogar los matices más personales de la voz de quien escribe. Las razones de esta transición hay que buscarlas en dos niveles: primero en el de la reflexión estética del momento, que enfatiza la naturaleza creadora del genio; luego en la propia conciencia artística de los poetas, en el miedo de éstos a ser epígonos.

Veamos el primero de estos niveles. En un momento en el que las incógnitas abiertas por descubrimientos físicos recientes no encuentran respuesta en la religión, ésta se ve obligada a refugiarse en la interioridad: se subrayan entonces la experiencia individual de Dios y la condición revelada de la moral (que más tarde

será negada también - se verá en la razón el origen de las normas que han de regir la convivencia humana). Despojada así la religión de gran parte de su ámbito de poder, el mundo externo va secularizándose cada vez más, y el arte, que, como la religión, se consideraba en gran medida portavoz de las verdades eternas, se ve desbancado por la ciencia en su función de desentrañar los misterios del mundo. Los movimientos que anticipan al romanticismo y éste mismo surgen en un momento en el que el arte requiere, por así decirlo, una cura de cuidados intensivos que le restablezcan el carácter absoluto de antaño. Dicho restablecimiento, según Odo Marquardt, se intenta a través de las siguientes teorías: la del genio creador, que presenta la actividad del artista verdadero como innata, y la teoría del inconsciente, que empieza a apuntar en esa misma época y posteriormente conferirá al arte relevancia como diagnóstico¹. La teoría del genio, cuyo arte surge del entusiasmo², abandona el postulado de la mimesis, entendida ésta como imitación de la *natura naturata*. Dicha idea es sustituida por otra que redefine la creación como sigue: el artista deja de copiar elementos de la naturaleza para convertirse él mismo, en tanto genio, en *natura naturans*. La mimesis toma como objeto el proceso generativo en la naturaleza, y ya no el producto de dicho proceso. Este cambio en la definición del arte presenta, sin embargo, un punto oscuro, que se intentará iluminar dando la máxima relevancia a lo inconsciente: ¿cómo llega el artista a esa simbiosis con la energía creadora de la naturaleza

¹ Odo Marquardt (1968), "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst", en: H.R. Jauß (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: W. Fink, pp. 375-392.

² Etimológicamente, "entusiasmo" se deriva del griego "enthusiasmós", éxtasis, de "enthusiazó", estar inspirado por la divinidad, de "enthusía", inspiración divina, derivado de "theós", Dios. Cf. María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos, 1986, vol. A-G, p. 1152.

cuando la cultura occidental se ha alejado ya tanto de ésta que se considera a sí misma desgarrada de sus orígenes? La teoría que subraya las facultades potencialmente creativas del inconsciente, empieza a sostenerse en obras como la *Vorschule der Ästhetik*, de Jean Paul³, y da respuesta a ese interrogante: aunque nos sintamos irremediamente separados de ella, la naturaleza permanece en nosotros - sencillamente, no nos damos cuenta de su presencia. Esto implica, *grosso modo*, que se ha pasado de creer que la auténtica fuerza creativa proviene de los conocimientos del artista acerca de lo que escribieron sus predecesores, de su empatía con éstos, a considerar que dicha fuerza reside en el inconsciente. Es más, el recurso a la tradición se convierte en un asunto peliagudo, se llega al extremo de atribuirle a ésta cierto poder vampirizante. En consecuencia aparecen síntomas de lo que Harold Bloom ha llamado "la angustia de las influencias" y que podría transcribirse como el miedo a perder la propia identidad como creador⁴.

³ "Das Mächtigste im Dichter, welches seinen Werken die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewußte." Cf. Jean Paul (1784; 1813), *Vorschule der Ästhetik*, en: *Werke*, ed. de Norbert Miller, München; Wien: Carl Hanser, 1987, vol. V, p. 60.

⁴ "Cuando un poeta potencial descubre por primera vez (o es descubierto por) la dialéctica de la influencia, es decir descubre por primera vez la poesía como algo que se encuentra tanto en su exterior como en su interior, inicia un proceso que habrá de terminar solamente cuando el poeta ya no tenga más poesía dentro de él, mucho tiempo después de poseer el poder (o el deseo) de descubrirla fuera de sí mismo. [...] Ya que el poeta está condenado a aprender sus más íntimos anhelos mediante la constatación de los demás seres. El poema está dentro de él, y, sin embargo él siente la vergüenza y el esplendor de ser encontrado por poemas - por grandes poemas- que están fuera de él. Perder la libertad en este meollo equivale a nunca perdonar y a aprender para siempre el terror de la autonomía amenazada." Cf. Harold Bloom (1973), *The anxiety of influence*. Oxford, etc.: Oxford University Press. Cito de la traducción española: *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, p. 36.

Esta desconfianza respecto a lo heredado apunta ya antes del 1800⁵, aunque en esa época predomine una actitud ciertamente optimista ante la posibilidad de crear algo nuevo a partir de lo que *como individuos* conocemos y valoramos del pasado⁶. Es más, tal como he comentado ya al hilo del famoso *Athenäumsfragment* que define al historiador como un profeta vuelto de espaldas⁷, se considera eminentemente creativa la labor historiográfica, resaltando además la soberanía del

⁵ En ese sentido es muy significativa una breve reflexión de Hölderlin, escrita hacia el 1800 y titulada *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben*: "Wir träumen von Bildung, Frömmigkeit pp. und haben gar keine, sie ist angenommen - wir träumen von Originalität und Selbstständigkeit, wir glauben lauter Neues zu sagen, und alles diß ist doch Reaction [sic], eine milde Rache gegen die Knechtschaft, womit wir uns verhalten haben gegen das Altertum; es scheint wirklich fast keine andere Wahl offen zu seyn, erdrückt zu werden von Angenommenem, und Positivem, oder, mit gewaltsamer Anmaaßung [sic], sich gegen alles erlernte gegebene positive, als lebendige Kraft entgegenzusezen [sic]. [...] Und was allgemeiner Grund vom Untergang aller Völker war, nemlich, daß ihre Originalität, ihre eigene lebendige Natur erlag unter den positiven Formen und unter dem Luxus, den ihre Väter hervorgebracht hatten." Cf. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe*. Ed. de D.E. Sattler. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1984. Vol. 14: *Entwürfe zur Poetik*, p.61.

⁶ Véase lo que dice Schelling en su *Philosophie der Kunst* (1802-1805): "Man kann die moderne Welt allgemein die Welt der Individuen, die antike die Welt der Gattungen nennen. In dieser ist das Allgemeine das Besondere, die Gattung das Individuum; darum ist sie, obgleich in ihr das Besondere herrschend ist, doch die Welt der Gattungen. In jener bedeutet das Besondere nur das Allgemeine, und eben darum ist, weil in ihr das Allgemeine herrscht, die moderne Welt die der Individuen, des Zerfallens. Dort ist alles ewig, dauernd, unvergänglich, die Zahl hat gleichsam keine Gewalt, da der allgemeine Begriff der Gattung und des Individuums in eins fällt, hier - in der modernen Welt - ist Wechsel und Wandel das herrschende Gesetz. Alles Endliche vergeht hier, da es nicht an sich selbst ist, sondern nur um das Unendliche zu bedeuten. [...] Erstens [...] ist das Grundgesetz der modernen Poesie Originalität (in der alten Kunst war dieß keineswegs in dem Sinn der Fall). Jedes wahrhaft schöpferische Individuum hat sich selbst seine Mythologie zu schaffen, und es kann dieß, aus welchem Stoff es nur immer will, geschehen, also vornehmlich auch aus einem einer höheren Physik." Cf. *Schellings Werke*. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von Manfred Schröter. Vol. III: *Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806*. München: C.H. Beck, 1927, reimpression 1959, p. 464- 466.

⁷ Véase el capítulo "El primer romanticismo y la tradición literaria" del presente estudio, p. 28ss.

que un pasado, presente y futuro. No obstante, ya se intuye que la herencia recibida puede terminar por engullirnos como si fuera un remolino. Jean Paul, en la obra antes citada, avisa sobre los efectos negativos que un gran poeta, tomado como modelo, puede tener sobre un principiante. El primero ejerce un poderoso influjo sobre el segundo, pero no consigue transmitirle su fuerza; al contrario, su potencia temática y formal va diluyéndose en las obras de los que le siguen. Inevitablemente, pues, el impulso que dan los artistas más carismáticos termina en un movimiento descendente:

Um deswillen ist einem jungen Dichter, nichts so nachteilig als ein gewaltiger Dichter, den er oft lieset; das beste Epos in diesem zerschmilzt zur Lyra in jenem: Ja, ich glaube, ein Amt ist in der Jugend gesünder als ein Buch - obwohl in spätern Jahren das Umgekehrte gilt.⁸

Hasta qué punto era Hoffmann consciente de dicho problema puede verse en un pasaje de *Die Brautwahl*, donde un orfebre advierte a un joven con vocación de pintor que es necesario ser fuerte, no ya para resistir el impulso de imitar a los artistas que uno admira, sino para llegar a comprenderles verdaderamente. En dicha advertencia podemos intuir la opinión del propio Hoffmann, quien parece estar convencido de que la admiración ciega nos conduce justamente a desvirtuar por completo lo que más quisieramos exaltar. En las manos del admirador débil, los rasgos más característicos de su modelo se convierten casi en una caricatura:

Es gehört wohl ein tiefes Gemüt, eine Seelenkraft, die der Erschlaffung der modernen Kunst zu widerstehen vermag, dazu, ganz aufzufassen den wahren Geist der alten deutschen Meistern, ganz einzudringen in den Sinn ihrer Gebilde. Nur dann wird sich aus

⁸ Jean Paul (21813), p.34.

dem Innersten heraus der Funke entzünden, und die wahre Begeisterung Werke schaffen, die ohne blinde Nachahmerei eines besseren Zeitalters würdig sind. Aber jetzt meinen die jungen Leute, wenn sie irgend ein biblisches Bild mit klapperdürren Figuren, ellenlangen Gesichtern, steifen, eckichten Gewändern und falscher Perspektive zusammenstoppeln, sie hätten gemalt in der Manier der alten deutschen hohen Meister. Solche geistestote Nachhämmler mögen dem Bauernjungen zu vergleichen sein, der in der Kirche bei dem Vaterunser den Hut vor die Nase hielt, ohne es auswendig beten zu können, angehend, wisse er auch das Gebet nicht, so kenne er doch die Melodie davon. (SB 547s)

Figuras carnisecas, caras larguiruchas, ropajes tiesos y perspectiva equivocada - Hoffmann se burla del estilo pictórico nazareno cuando enumera en clave negativa aquello que, despojado de tal connotación, podría servirnos de guía elemental para identificar el estilo de los maestros alemanes antiguos. Con ello, Hoffmann apunta aquí que toda seña de identidad es ambigua: lo que nos caracteriza de forma inconfundible puede servir, convenientemente aislado, resumido y amplificado, para ridiculizarnos. De nuevo encontramos la dicotomía entre letra y espíritu, entre lo accesorio y lo fundamental, presidiendo la reflexión sobre quienes nos precedieron y el legado de éstos.

b) El cuerpo marcado

En este contexto de filiaciones literarias y señas de identidad me parece altamente significativo que, para *Die Elixiere des Teufels*, Hoffmann haya tomado de una obra de Calderón el motivo de la señal identificadora en el cuerpo de los protagonistas. Se trata de *La devoción de la Cruz*, drama que no es mencionado ni al que tampoco se alude en la citada novela, pero que Hoffmann admiraba y en

cuya escenificación había participado activamente durante su época de factótum en el teatro de Bamberg⁹. Desde luego, difícilmente podrá encontrarse un motivo más adecuado que el de la marca de nacimiento para vincular entre sí dos obras de dos autores distintos, y sorprende que Hoffmann, tan aficionado a desplegar todo un abanico de nombres ilustres con los que conectarse, opte aquí por silenciar el de Calderón. A pesar de todo, en *Die Elixiere des Teufels* Hoffmann no borra las huellas de otras lecturas que precedieron a su novela: por ejemplo, en la obra se nombra a Bertram de Born (*ETKM* 98), a Cellini (*ibid.*) y al *Amadis de Gaula* (*ETKM* 192), se alude a Shakespeare (*ETKM* 135, 140) y a un antecedente clarísimo, la novela gótica *Ambrosius or The Monk*, de M.G. Lewis (*ETKM* 198)¹⁰. Precisamente en una narración inserta en esta última novela hay también un personaje con una marca en forma de cruz en la frente¹¹. Se trata de Asuero,

⁹ Ya Werner Brüggemann (1964), *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster: Aschendorff, vol. I, p. 246s, señaló la vinculación de *Die Elixiere des Teufels* con *La devoción de la Cruz*.

¹⁰ Por la cercanía de *Die Elixiere des Teufels* a la novela gótica, la relación entre *The Monk* y *Die Elixiere des Teufels* es una de las más estudiadas. Véanse al respecto H. Koziol (1938), "E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* und M.G. Lewis' *The Monk*", en: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 26, pp. 167-170; Mario Praz (1948), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Versión española de Jorge Cruz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, p. 129; John R. Wendel (1966), "E.T.A. Hoffmann's 'Die Elixiere des Teufels' and its Dependence on Matthew G. Lewis' 'The Monk'". Ph. D. thesis, Univ. of Connecticut; Christiane Zehl-Romero (1979), "M.G.Lewis' *The Monk* und E.T.A. Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels* - two Versions of the Gothic", en: *Neophilologus* 63, pp. 574-582.

¹¹ "Keine Menschenseele auf dem weiten Erdenrund[...] ist imstande, das Elend meines Loses zu ermesen! Ein grausames Schicksal zwingt mich, ohn' Unterlaß über die Erde zu wandeln. Nicht ist's mir verstattet, mehr denn zwei kurze Wochen an ein und demselben Orte zu verweilen. Ich habe keinen Freund auf dieser Welt, und die Unrast meiner Bestimmung macht es mir unmöglich, einen solchen zu erwerben. Nur allzu gern würd'ich dies Elendsdasein von mir werfen, und neiderfüllt blick ich auf jene, welche der Ruhe des Grabes teilhaftig sein dürfen. Allein der Tod will mich nicht haben, er scheut davor zurück, mich zu umarmen: Vergebens setz' ich mich den schlimmsten Gefahren aus [...] Gott selbst hat mich gezeichnet, und was da krecht und fleucht, von seiner Hand geschaffen, es schrickt zurück vor diesem

llamado también Ahasverus, el Judío Errante; la cruz llameante en la frente de éste ("eine Art Kainsmal" según Elisabeth Frenzel) le sirve como recordatorio de su pecado: haber apremiado y golpeado al mismísimo Jesucristo, cuando éste cargaba con su cruz camino del Calvario¹². Veremos a continuación qué función tiene la marca cruciforme en *La devoción de la Cruz* y en los *Elixiere*.

En la obra del español, la señal en forma de cruz que Eusebio, el protagonista, tiene sobre el pecho evita que éste cometa incesto con su hermana Julia, de quien creció separado. En efecto, cuando Eusebio ve en el cuerpo de Julia su misma señal, intuye que un lazo misterioso le une a aquélla y no se atreve a transgredir la ley divina, tal como planeaba, acostándose con su amada, quien además es monja por deseo expreso de su padre, Curcio¹³. Éste deseaba para Julia un matrimonio con alguien de mejor posición y ante la negativa de Julia de casarse con otro que no fuera Eusebio, la obligó a tomar los hábitos, obligación que ella aceptó gustosa después de saber que Eusebio había matado en duelo a su hermano Lisardo. Asimismo, cuando Curcio descubre en el pecho de Eusebio, que agoniza, una señal igual a la de su hija, comprende que se halla ante carne de su carne. Este descubrimiento es doblemente doloroso, y no sólo porque Curcio conozca a su hijo

Zeichen." Cf. Matthew Gregory Lewis (1796), *The Monk*. Traducción al alemán de Friedrich Polakovics: *Der Mönch*. Con un ensayo y bibliografía de Norbert Kohl, Frankfurt am Main: Insel, 1986, p. 205s.

¹² Cf. Elisabeth Frenzel (1961), *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner, ⁸1992, pp.16-22; Mona Körte, Robert Stockhammer (eds.) (1995), *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom "Ewigen Juden"*, Leipzig: Reclam.

¹³ Cf. *Obras Completas de Don Pedro Calderón de la Barca*. (En tres tomos). Nueva edición, prólogo y notas de A. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, ⁵1987, tomo II: *Dramas*, p. 408. En adelante me referiré a esta edición con las siglas *OC*, seguidas del tomo y las págnas correspondientes.

cuando éste está a punto de expirar¹⁴. Por un lado, la muerte inminente de Eusebio y la vida de bandolero que éste ha llevado hasta ese momento son consecuencias de la persecución a la que el propio Curcio ha sometido a Eusebio. Aquél pretendía así vengar el asesinato de su otro hijo, Lisardo, que se había enfrentado en duelo a su viejo amigo Eusebio para defender la autoridad de su padre. Por otro lado, al encontrarse con la existencia de un hermano mellizo de Julia, Curcio se enfrenta a su lado más oscuro ("el pecado"): los celos que a punto estuvieron de costar la vida a su esposa Rosmira y a sus hijos a punto de nacer. Ese pasado vergonzoso de Curcio nos es presentado progresivamente: al final de la primera jornada (*OC II*, 397s), cuando Julia se enfrenta a la decisión de su padre de hacerla entrar en un convento, y en la segunda (*OC II*, 404s), cuando Curcio se encuentra en el mismo lugar en el que casi mató a Rosmira. En el tiempo, que no en el drama, la historia se desarrolló como sigue: al regresar de una estancia en Roma de ocho meses, Curcio halla a su mujer en avanzado estado de gestación y cree que ella le ha sido infiel. Ciego de celos, Curcio quiere dar muerte a Rosmira, a pesar de que ésta, al pie de una cruz, le asegura que es inocente y, lo que es más grave, a pesar de que Curcio, en un momento de lucidez, la cree (*OC II* 397s). Al final pesa más sobre éste el impulso criminal que le ofusca, que el amor a Rosmira y el alivio de haberse equivocado:

¹⁴ Dice Curcio: "Y aquí igualo / el dolor con el contento,/ con el gusto el sentimiento,/ efectos de un hado impío / y agradable. ¡Ay hijo mío! / Pena y gusto en verte sientto./ Tú eres, Eusebio, mi hijo, / si tantas señas advierto, / que para llorarte muerto,/ ya justamente me aflijo./ De tus razones colijo/ lo que el alma adivinó./ Tu madre aquí te dejó / en el lugar que te he hallado:/ donde cometí el pecado / el cielo me castigó./ Ya aqieste lugar previene / información de mi error;/ ¿pero cuál seña mayor / que aquesta cruz, que conviene / con otra que Julia tiene?/ Que no sin misterio el cielo / os señaló, porque al suelo / fuerais prodigio los dos" (*OC II*, 417).

Bien quisiera entonces yo,/ arrepentido, arrojarme/ a sus pies,
porque se vía [!]/ su inocencia en su semblante./ El que una traición
intenta,/ antes mira lo que hace;/ porque una vez declarado,/ aunque
procure enmendarse,/ por decir que tuvo causa,/ lo ha de llevar
adelante./ Yo, pues, no porque dudaba/ ser la disculpa bastante/
sino porque mi delito más amparado quedase/ el brazo levanté
airado,/ tirando por varias partes/ mil heridas [...] (OC II, 405)

Sin embargo, el arrebató de Curcio acaba de modo completamente inesperado: tras haber abandonado a su mujer, dejándola por muerta, al pie de esa misma cruz, Curcio regresa a su casa y se encuentra a Rosmira "con más belleza que sale el alba,/ cuando en sus brazos/ nos presenta el sol infante" (OC II, 405), con una niña recién nacida en brazos. Como recordatorio del milagro al que le debe la vida, la niña tiene "en el pecho una cruz/ labrada de fuego y sangre" (ibid.). Sin embargo, la alegría de la madre se ve ensombrecida por la certeza de haber parido dos criaturas, de las cuales una, inexplicablemente, se ha perdido.

Al menos en uno de sus planos, todo el drama resulta ser la expiación por parte de Curcio de los celos de los que cayó preso en su día y que negaron el apellido a su hijo Eusebio. Éste, por su parte, termina por desentrañar el misterio de su nacimiento y consigue reunir su filiación espiritual con la carnal. Porque lo cierto es que para Eusebio la señal cruciforme es, a la vez, signo ominoso y de salvación. Poco antes de su muerte, cuando Curcio le descubre el pecho y ve la marca de la cruz, Eusebio confiesa a aquél su sentimiento de culpabilidad por haber sido abandonado:

Son las armas que me dio/ esta cruz, a cuyo pie/ nací, porque más
no sé / de mi nacimiento yo./ Mi padre a quien no señalo,/ aun la
cuna me negó; / que sin duda imaginó / que había de ser tan malo.
(OC II 417).

La cruz impresa en el pecho es para Eusebio la señal de su propia desorientación con respecto a sus orígenes y a su destino, al tiempo que le destaca entre otros, indicándole en cierto modo que es un elegido del cielo, aunque Eusebio no sepa por qué: "[...] porque el cielo/ me ha señalado con ella,/ para públicos efectos de alguna causa secreta" (OC II 394). No se trata sólo de una marca en la piel - desde su mismo nacimiento, la vida de Eusebio se ha visto ligada a la Cruz como símbolo de la redención cristiana, y con ella a multitud de prodigios: además de salvarle de las fieras, el hambre y la sed mientras estuvo abandonado en el monte, la cruz impidió también que Eusebio se ahogara de niño en un pozo y que se quemase o asfixiase en un incendio, que más tarde pereciera durante un naufragio y que le asaltaran los bandoleros. La cruz no permitió tampoco que alcanzasen a Eusebio ni rayos ni estocadas (OC II 393s). Son tantas las ocasiones en las que la Cruz le ha regalado la vida, que Eusebio se hace llamar "de la Cruz"(OC II, 393). Ésta presenció su nacimiento; la señal que Eusebio lleva en el pecho así lo atestigua y es razón de más para que aquél se sienta vinculado a la Cruz en cuerpo y alma, de un modo que supera la devoción convencional. Lo extraño es que el fervor con el que Eusebio venera la cruz no evita que éste siga con sus fechorías, y es gracioso cómo el villano Gil manifiesta al propio Eusebio esa contradicción, sin saber que tiene delante al bandolero a quien tanto teme:

Gil.- ¡Ah, señor, que va perdido!/, señor eche por aquí,/ que anda Eusebio por ahí.

[...]

Eus.- ¿Con qué os podré pagar / el aviso?

Gil.- Con huir/ de ese bellaco, si os coge,/ señor, aunque no le enoje,/ ni vuestro hacer, ni decir,/ luego os matará, y creed,/ que con poner tras la ofensa / una cruz encima, piensa/ que os hace mucha merced. (OC II 403)

La plegaria que Eusebio dirige a la cruz nos muestra las razones de éste para actuar como lo hace y para creerse con derecho a esperar la gracia divina:

Arbol donde el cielo quiso/ dar el fruto verdadero/ contra el bocado primero,/ flor del nuevo paraíso,/ arco de luz, cuyo aviso/ en piélago más profundo/ la paz publicó del mundo,/ planta hermosa, fértil vid,/ arpa del nuevo David,/ tabla del Moisés segundo:/ pecador soy, tus favores/ pido por justicia yo:/ pues Dios en ti padeció/ por todos los pecadores./ A mí me debes tú loores:/ que por mí solo muriera Dios,/ si más mundo no hubiera:/ luego eres tú Cruz por mí,/ que Dios no muriera en ti,/ si yo pecador no fuera. (OC II, 416) (Texto subrayado por mí).

Desde luego, no puede decirse que Eusebio "elege" la oración citada, a pesar de dirigirse con ella al cielo. Su actitud es la de quien exige lo debido ("A mí me debes tú loores") y queda de manifiesto así que el extremado fervor religioso de Eusebio se ha construido sobre la certeza de que, en el momento en que lo necesite, será retribuido con el perdón de los pecados. El protagonista de este drama cree en el poder salvífico del crucifijo y está convencido de su propia redención, cosa que, hasta cierto punto, le pone en pie de igualdad con la cruz. La señal cruciforme que le adorna el pecho representa para Eusebio la firme creencia de ser salvado si respeta ciertas condiciones (el arrepentimiento sincero de sus pecados, la confesión antes de morir), y esa fe es el único dato positivo que Eusebio posee sobre sí mismo. Se comprende, pues, que sobre la cruz se asiente la identidad de Eusebio. A falta de familia de carne y hueso, él se considera hijo de la cruz por haber prestado a ésta, en tanto que símbolo salvador, su propia carne amenazada.

La señal de la cruz que Eusebio tiene en el pecho no es sólo la prueba de su filiación, sino también algo así como un recordatorio de las numerosas penalidades de las que, inexplicablemente, ha salido indemne. En ese sentido, pues, la cruz casi podría compararse a una cicatriz, que permanece en el cuerpo tras cerrarse una

herida y trae a la memoria a qué peligros se ha sobrevivido y cómo. Hay un breve e interesante artículo de Harald Weinrich sobre las señas corporales de identidad en el que dicho autor apunta que éstas deben su efectividad como tales a una paradoja - la cicatriz que nos hace reconocibles señala el momento en el que nuestra identidad quedó expuesta con mayor o menor riesgo a dejar de existir:

Das Kennzeichen der Identität erinnert gerade an dasjenige Ereignis, das die Identität hätte gefährden oder vernichten können. Noch in der gegenwärtigen Ausweispraxis findet man eine Rubrik für "unveränderliche Kennzeichen". Dort werden insbesondere Narben eingetragen wie auch andere Fehler im biologischen Programm, aber eben überwundene Fehler: die Person lebt ja weiter. Diese unveränderlichen Kennzeichen beweisen eine Identität, die gegen Widrigkeiten und Gefahren durchgehalten worden ist.¹⁵

Teniendo en cuenta los numerosos avatares por los que ha pasado Eusebio desde su nacimiento, no me parece descabellado afirmar que la señal cruciforme de aquél desarrolla una especie de fuerza centrípeta capaz de reunir y dar sentido a los diversos acontecimientos que alimentan la fe de Eusebio en la cruz. La cruz es "testigo" (*OC II*, 408) del caos en el que se halla sumida la atormentada vida de Eusebio y, a la vez, es garantía de que en efecto hay una explicación a tantas cosas incomprensibles¹⁶. Saberse pecador reincidente y casi compulsivo y, a la vez, creer firmemente que se está destinado a la salvación por obra y gracia de la cruz, alimenta en Eusebio la convicción de que su maldad es fruto de un designio que él no alcanza a comprender. En esa fe se fundamenta la identidad de Eusebio.

¹⁵ Cf. Harald Weinrich (1979), "Vorläufer der Identitätskarte", en: *Identität*. Ed. de Odo Marquardt y Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink, p.684.

¹⁶ Eusebio dice que existe una estrella ambigua que "enemiga" le amenaza y "piadosa" le "reserva" (*OC II* 393).

De modo muy distinto va perfilándose el papel que la marca de la cruz representa en los *Elixiere*. De entrada, una diferencia: aquí no se trata de una señal de nacimiento, sino de una marca posterior, una equimosis para ser exactos. Ésta parece ser un detalle puramente anecdótico a lo largo de buena parte de la novela: de hecho, Medardus no comprende la importancia de su marca hasta la aparición de un personaje con otra igual. Además, ambos son físicamente tan parecidos, que el "doble" es tomado por Medardus varias veces (más adelante se descubrirá que los dos son hermanos). Para rizar todavía más el rizo, Viktorin, que así se llama ese personaje, pierde la razón a causa de una caída que Medardus presencia, y cree ser éste. La confusión es tal que incluso Medardus termina por considerar a Viktorin como un reflejo de sí¹⁷. Así pues, aunque en *Die Elixiere des Teufels* como en *La devoción de la Cruz* la marca cruciforme sirva para demostrar la existencia de vínculos de sangre que han permanecido ocultos durante largo tiempo, en la novela de Hoffmann el descubrimiento de éstos no afianza la identidad de nadie, más bien la resquebraja.

En *Die Elixiere des Teufels* el origen del cardenal en forma de cruz es el siguiente: cuando el pequeño Franz (quien más adelante, con el hábito de capuchino, tomará el nombre de Medardus) es presentado a su madrina, abadesa cisterciense, ésta le abraza con tal fuerza que deja marcado en el cuello del niño el

¹⁷ En lo que se refiere al extraordinario parecido entre Medardus y Viktorin, Hoffmann incurre en ciertas incongruencias. Por ejemplo, la primera vez que Medardus, tras haber soñado consigo mismo vestido de capuchino, ve al monje loco (que es Viktorin), se tranquiliza al comprobar que la cara de éste es "ein fremdes Gesicht mit schwarzem verwildertem Barte" (ETKM 105). En cambio, cuando el juez libera a Medardus alegando haber encontrado al verdadero culpable de los crímenes que se le imputan al monje, justifica el error cometido diciendo: "Man hat sie mit einer andern Person verwechselt, woran Ihre ganz ungläubliche Ähnlichkeit mit dieser Person schuldig ist" (ETKM 176).

crucifijo de diamantes que pende sobre su pecho (ETKM 14)¹⁸. Un moretón como ése no tendría demasiada importancia si no fuera porque a lo largo de la novela aparecen dos personajes más, el ya mencionado Viktorin (ETKM 181) y Hermogen (ETKM 187), que tienen la misma marca en el cuello. La triple coincidencia parece desmentir que se trate de algo meramente azaroso. Aunque dichos personajes salen ya en el segundo capítulo de la novela, en el que Medardus, emisario de su prior, abandona el convento para dirigirse a Roma, no se revelará hasta mucho más tarde que Hermogen y Viktorin están marcados por la cruz, como el capuchino.

Leyendo el primer capítulo, no parece que el tema fundamental en *Die Elixiere des Teufels* sea el de la identidad, como lo es en *La devoción de la Cruz* junto con el de la fe. A diferencia de Eusebio, Medardus ha conocido a su madre, y sabe por ella algunas cosas acerca su padre. Sabe, por ejemplo, que su padre murió en el preciso instante en el que nacía él, confiando en lo que tiempo atrás le había profetizado San Bernardo en una visión (ETKM 11), esto es, que, si tenía un hijo, le sería perdonado el grave pecado que le atormentaba. Aunque Medardus desconozca de su padre todo lo demás (incluído en qué consistió ese pecado), el hecho de que le tenga ubicado en la historia, si bien de modo muy impreciso, hace que el fraile se sienta relativamente seguro acerca de quién es. La situación de éste no es pues la misma que la de Eusebio, quien lo ignora todo acerca de su familia y ha tenido que llenar trabajosamente de sentido el pronombre "yo". Al empezar el drama, Eusebio ha realizado ya un notable esfuerzo por construirse un linaje propio - desde la asunción del nombre de pila de quien lo recogió de niño, pasando por el apellido "de la Cruz", hasta su acercamiento a Julia y el deseo de casarse con ella,

¹⁸ La importancia de dicha visita a la abadesa el día de San Bernardo queda confirmada más adelante, en una visión que Medardus tiene de su madre (ETKM 204).

mientras que al principio de *Die Elixiere des Teufels* Medardus posee mayor seguridad respecto a sus orígenes (al menos aparentemente). Sin embargo, a ambos personajes les une la certeza de ser unos elegidos: antes hemos visto que, para esta conciencia de ser especial, que constituye la base sobre la que se sostiene la identidad de Eusebio, la señal de la cruz y los prodigios que éste relaciona con ella son fundamentales; en el caso de Medardus, lo que le hace pensar que un designio divino le señala, es, más que la cruz marcada en el cuello, la visión de San Bernardo que tuvo su padre y, sobre todo, los extraordinarios recuerdos de su infancia en el convento del Santo Tilo, en especial el enigmático peregrino y sus profecías¹⁹, y el niño que éste llevaba consigo y cuyos juegos tenían también algo de misterioso y premonitorio²⁰. A diferencia de Eusebio, que se sabe pecador y confía en que la cruz que le señala le redima, Medardus se distancia poco a poco de la idea de haber sido tocado, sin mérito propio alguno, por la gracia de un Dios infinitamente benevolente. En su lugar, es la idea de superioridad con respecto a sus congéneres la que va ganando terreno; Medardus se considera un santo, casi un mesías, y este convencimiento determinará en el futuro su actitud condescendiente hacia sí mismo:

Da keimte in mir der Gedanke auf, ich sei ein besonders Erkorner des Himmels; die geheimnisvollen Umstände bei meiner Geburt, am heiligen Orte zur Entsündigung des verbrecherischen Vaters, die

¹⁹ "Euer Sohn ist mit vielen Gaben herrlich ausgestattet, aber die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute, er kann sich jedoch zum wackern Kämpfen für den Glauben aufschwingen, lasset ihn geistlich werden!" (ETKM 13).

²⁰ "Er brachte einmal einen fremden wunderschönen Knaben mit, der mit mir von gleichem Alter war. Uns herzend und küssend saßen wir im Grase, ich schenkte ihm alle meine bunten Steine und er wußte damit allerlei Figuren auf dem Erdboden zu ordnen, aber immer bildete sich daraus die Gestalt des Kreuzes" (ETKM 12). Que este niño es, en efecto, el Niño Jesús, queda confirmado más adelante por el manuscrito del pintor, antepasado de Medardus (ETKM 244).

wunderbaren Begebenheiten in meinen ersten Kinderjahren, alles deutete dahin, daß mein Geist, in unmittelbarer Berührung mit dem Himmlischen, sich schon hienieden über das Irdische erhebe, und ich nicht der Welt, den Menschen angehöre, denen Heil und Trost zu geben, ich hier auf Erden wandle. Es war mir nun gewiß, daß der alte Pilgram in der heiligen Linde, der heilige Joseph, der wunderbare Knabe aber das Jesuskind selbst gewesen, das in mir den Heiligen der auf Erden zu wandeln bestimmt, begrüßt habe. Aber so wie dies alles immer lebendiger vor meiner Seele stand, wurde mir auch meine Umgebung immer lästiger und drückender. [...] Den *Heiligen*, den hoch über sie erhabenen sollten sie in mir erkennen, sich niederwerfen in den Staub, und die Fürbitte erflehen vor dem Throne Gottes. (ETKM 31; texto realizado por Hoffmann)

En *La devoción de la Cruz* Eusebio no se siente como superior a los demás, pero sí distinto: el desconocimiento de su linaje, los prodigios que en múltiples ocasiones le han salvado la vida, la señal cruciforme, avalan dicha percepción. Medardus, en cambio, vincula ese sentimiento de ser diferente a la certeza de ser mejor, de estar más cerca del cielo. Así su propio comportamiento, por extraño o censurable que parezca, queda justificado ante sus ojos por el inescrutable designio de Dios. Habiendo alcanzado gran fama como predicador, Medardus se sirve de su elocuencia para dar a conocer a los demás su misión redentora:

Selbst in meine Reden flocht ich gewisse Anspielungen ein, die darauf hindeuteten, wie nun eine wundervolle Zeit, gleich der in schimmernden Strahlen leuchtenden Morgenröte, angebrochen, in der Trost und Heil bringend der gläubigen Gemeinde ein Auserwählter Gottes auf Erden wandle. Meine eingebildete Sendung kleidete ich in mystische Bilder ein, die um so mehr wie ein fremdartiger Zauber auf die Menge wirkten, je weniger sie verstanden wurden. (ETKM 31)

Es curioso que Medardus, siendo monje y además tan convencido de su personalidad mesiánica, preste tan poca atención a una marca con una forma tan significativa para un cristiano, máxime cuando Hoffmann considera la señal de la cruz en la obra de Calderón como "das Zeichen der Gnade" (Nle 18). No será hasta

casi el final de su manuscrito que el capuchino interprete su marca cruciforme como algo especial: Medardus se recrea imaginando que alguien le apuñala y que, al caer él mortalmente herido, la gente, arremolinada a su alrededor, le ensalza como un mártir cuando le ve la cruz marcada en el cuello (*ETKM* 258). Antes de eso, se diría que la cruz intenta llamar la atención de Medardus irrumpiendo en la vida de éste: en su cuerpo, en sus sueños (*ETKM* 174s, 222s), en las personas con las que éste se encuentra y, más adelante, incluso en el paisaje (*ETKM* 263ss). Pero es que, para entender por qué razón basa Eusebio su identidad en la señal cruciforme y por qué Medardus puede permitirse el ignorarla durante tanto tiempo, hay que tener muy en cuenta lo siguiente: Eusebio no sabe con qué fin es especial, mientras que Medardus sí - ha sido destinado por Dios a redimir a su padre del pecado que aprisiona a éste aun después de muerto. Cualquier otra duda queda eclipsada por esa certeza. Ahí, y no en una marca corporal que lo distinga, radica según Medardus su identidad. Es más, se diría que Medardus se esfuerza en construirse un yo de espaldas a su cuerpo. Un ejemplo: tras haber sido interrogado por el prior Leonardus sobre su virginidad, Medardus, todavía estudiante de teología, se da cuenta de que desea a la hermana de su profesor de música. Cuando un día cree notar que su atracción por la muchacha es blanco de las burlas, Medardus se desespera hasta el punto de intentar suicidarse. No lo consigue, pero a la mañana siguiente el joven decide empezar el noviciado de inmediato (*ETKM* 23) y realizar así una profecía del peregrino (*ETKM* 13), que corroboraba la visión de su padre. Visto retrospectivamente resulta significativo, aunque comprensible, que Medardus no ose confesar a Leonardus la verdadera razón de su urgencia por incorporarse a la vida religiosa y que, en lugar de esto, opte por relatarle los hechos extraordinarios de su infancia "welche alle auf meine Bestimmung zum

Klosterleben hindeuteten" (*ETKM* 24). Notable es también el escepticismo con el que Leonardus, que en la novela encarna la sabiduría, escucha las razones del futuro novicio. No porque se trate de un "heimlicher Zweifler" (*ibid.*), como sospecha Medardus, sino porque el prior ha alcanzado a ver el vínculo necesario que une lo sobrenatural a lo terreno y desconfía de lo que se presenta como puramente espiritual:

Selbst eine gewisse schickliche Verbindung mit der Welt wußte der Prior Leonardus herzustellen, die für die Brüder nicht anders als heilsam sein konnte. [...] Die Gäste sorgten für den Wein, und so waren die Mahle im Kapuzinerkloster ein freundliches gemütliches Zusammentreten des Profanen mit dem Geistlichen, welches in wechselseitiger Wirkung, für das Leben nicht ohne Nutzen sein konnte. [...] Ohne dem Irdischen einen falschen Wert zu verleihen, mußten sie [die Mönche] in der verschiedenen, aus dem Innern bestimmten Lebensweise der Menschen, die Notwendigkeit einer solchen Strahlenbrechung des geistigen Prinzips, ohne welche alles farb- und glanzlos geblieben wäre, anerkennen. [...] Es befand sich kein einziger unter den Brüdern, den nicht eigne freie Wahl, den nicht sogar das von der innern geistigen Stimmung erzeugte Bedürfnis in das Kloster gebracht hätte; aber auch den Unglücklichen, der im Kloster den Port gesucht hätte, um der Vernichtung zu entgehen, hätte Leonardus bald getröstet; seine Buße wäre der kurze Übergang zur Ruhe geworden, und mit der Welt versöhnt, ohne ihren Tand zu achten, hätte er im Irdischen lebend, doch sich bald über das Irdische erhoben. Diese ungewöhnlichen Tendenzen des Klosterlebens, hatte Leonardus in Italien aufgefaßt, wo der Kultus und mit ihm die ganze Ansicht des religiösen Lebens heitrier ist, als in dem katholischen Deutschland. So wie bei dem Bau der Kirchen, noch die antiken Formen sich erhielten, so scheint auch ein Strahl aus jener heitern lebendigen Zeit des Altertums in das mystische Dunkel des Christianism gedrungen zu sein, und es mit dem wunderbaren Glanze erhellt zu haben, der sonst die Götter und Helden umstrahlte. (*ETKM* 19ss)

El poco valor que Medardus concede a la cruz impresa en su piel a la hora de contar a otros y contarse a sí mismo su propia vida en clave mesiánica se debe en parte a la tormentosa relación que el monje tiene con su cuerpo, al que sólo cree dominar cuando lo mortifica. Quizás haya intuído Medardus los males que los deseos ilícitos han acarreado a su familia durante siglos, cosa que pondrá de manifiesto el pergamino del pintor (*ETKM* 228ss). A lo largo de la novela se aprecia como el cuerpo reprimido "se venga" de Medardus llamándole la atención, primero a través de la violenta eclosión del deseo sexual, que es en definitiva lo que impulsa a Medardus a la acción [primero a tomar los hábitos (*ETKM* 22ss) y luego a abandonarlos (*ETKM* 42)], más adelante mediante el efecto euforizante de la embriaguez (*ETKM* 37) y hacia el final por medio de una aguda sensación de estar disgregado:

Eine sanfte Wärme glitt durch mein Inneres. Dann fühlte ich es in allen Adern seltsam arbeiten und prickeln; dies Gefühl wurde zu Gedanken, doch war mein Ich hundertfach zerteilt. Jeder Teil hatte im eignen Regen eignes Bewußtsein des Lebens und umsonst gebot das Haupt den Gliedern, die wie untreue Vasallen sich nicht sammeln mochten unter seiner Herrschaft. Nun fingen die Gedanken der einzelnen Teile an sich zu drehen, wie leuchtende Punkte, immer schneller und schneller, so daß sie einen Feuerkreis bildeten, der wurde kleiner, so wie die Schnelligkeit wuchs, daß er zuletzt nur eine stillstehende Feuerkugel schien. Aus der schossen rotglühende Strahlen im farbichten Flammenspiel. (*ETKM* 209)

La comparación que Hoffmann - vía Medardus - establece entre cabeza y extremidades y la relación de vasallaje, extendida a lo que dichas partes de la anatomía humana representan - la razón y el cuerpo -, es extremadamente frecuente a partir del siglo XVIII. Rousseau, por ejemplo, sentenciaba en su *Emilio*: "Il faut que le corps ait de la vigueur pour obéir à l'âme: un bon serviteur

doit être robuste"²¹. Este uso del lenguaje socio-político aplicado al cuerpo no es, pues, una rareza propia del personaje hoffmanniano, sino un fenómeno epocal que obedece a causas claras. No éste el lugar para describir ese fenómeno con todo detalle, cosa que ya han hecho otros, pero sí quiero, al menos, esbozarlo²². Metáforas como la del vasallo o la del criado hacen explícito hasta qué punto predomina la disciplina en la escala de valores ilustrados²³: la cruzada que el Siglo de las Luces ha emprendido contra toda superstición y a favor del conocimiento racionalmente fundado, va acompañada de un esfuerzo decidido por adecuar también el cuerpo a la supremacía de la razón. Precisamente, la razón moderna muestra su carácter singular en el hecho de que traza ella misma su propia demarcación y que, por tanto, se adjudica todo el territorio del que puede apropiarse. Desde la antigüedad, la capacidad racionalizadora del hombre ha servido para distinguir lo real de lo que es mera apariencia, lo bueno de lo malo, etc., pero se trataba de una orientación en un orden ya dado, sin pretender hegemonía alguna. En cambio, la razón ilustrada quiere abarcar todos los ámbitos

²¹ Jean Jacques Rousseau (1762), *Émile ou de l'éducation*. Introducción y bibliografía de Tanguy L'Aminot; edición, notas e índice temático de Françoise y Pierre Richard. Paris: Bordes, 1992, p.29.

²² Cf. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en: T. W. Adorno, *Gesammelte Werke*, ed. de Rolf Tiedemann, vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981; Hartmut Böhme, Gernot Böhme (1983), *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992; Christian Begemann (1987), *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur- und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Athenäum.

²³ "Nach Freud sollte man wissen, daß vernünftig sein ein Projekt der Disziplin darstellt. Vernunft ermöglicht nicht nur Beherrschung und Kontrolle, sondern ist selbst schon Beherrschung und Kontrolle: eine ständige Zensur muß dafür sorgen, daß das Andere die schöne Ordnung der Realität, des Diskurses, der Rationalität nicht durcheinanderbringt." Cf. Hartmut Böhme, Gernot Böhme (1983), p.12ss.

de la vida, redefinir la realidad de acuerdo con sus propias pautas, de modo que lo que no quepa dentro de esa definición sea negado y desplazado hacia fuera, convirtiéndose en lo irracional, lo irreal, lo inmoral. El espacio exterior de lo negado se degrada hasta convertirse en un ámbito difuso y amenazador. Es el cuerpo quien sobre todo padece esa especie de "exilio" en el islote de la negación. Estudiosos como Hartmut y Gernot Böhme o Christian Begemann han demostrado de modo convincente que la mentalidad ilustrada se aproxima al cuerpo del mismo modo como se acerca a la naturaleza, es decir, sólo en tanto lo concibe como una máquina transparente y controlable. Es obvio, pues, que únicamente se acepta una parte muy pequeña de la corporeidad, a saber, la que puede ser diseccionada de manera limpia, sin presentar amenaza alguna a la razón vigilante²⁴. Toda interferencia a la tarea de ésta es anatémizada, y así pues, la fantasía, los afectos, los instintos son considerados sospechosos de poner en peligro la seguridad que ha alcanzado una sociedad formada por individuos dispuestos a contenerse. Se considera que lo moralmente bueno y deseable es el control racional de los afectos y de las pulsiones primarias, y existe el convencimiento no sólo de que dicho control es posible, sino de que éste, a la larga, supone la desaparición de los impulsos no previsibles que lo hacen necesario²⁵. Como dicha desaparición no se

²⁴ Los hermanos Böhme destacan en su trabajo la importancia de la anatomía en esa nueva percepción del cuerpo tanto en el arte como en la ciencia. El sujeto se acostumbra a percibir su propio cuerpo con distancia, como si lo viera desde fuera. En este contexto resulta significativa el uso cada vez más extendido de los espejos, que desde el siglo XVI se han perfeccionado lo bastante como para reflejar una imagen que se aproxima bastante a cómo nos ven los demás. Cf. Hartmut Böhme, Gernot Böhme (1983), p. 50ss.

²⁵ La imprevisibilidad es, según Kant, lo que define y convierte en peligrosos a los afectos: "Der Affekt ist Überraschung durch Empfindung, wodurch die Fassung des Gemüts (animus sui compos) aufgehoben wird. Er ist also übereilt, d.i. er wächst geschwinde zu einem Grade des Gefühls, der die Überlegung unmöglich macht." Cf. Immanuel Kant, *Werkausgabe*. Ed. de Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, vol. XII: *Schriften zur Anthropologie*,

produce, va naciendo en el sujeto ilustrado la conciencia de que hay un lado oculto de la persona que se manifiesta de manera intempestiva. Cada vez más se percibe esa parte sombría como algo ajeno: ese (o eso) otro que nuestra capacidad racional pretende mantener bajo control nos asalta en cuanto la razón baja la guardia, esto es, en el sueño, en la fantasía, en la ensoñación. De ahí que el sujeto ilustrado se sienta poseído por unos deseos o unas reacciones que no admite como propios y que, a pesar de ello, siguen ahí, atenazándole. Sin embargo, esa misma razón que ha liberado al ilustrado de la superstición y del terror que ésta genera, niega a aquél el consuelo de poder objetivar lo que le amenaza en otro ser - demoníaco - distinto del yo. Las pasiones acechan tanto al creyente como al librepensador, pero éste se resiste a considerarlas como parte constituyente de su ser con rango igual al de la razón; son una cara del yo destinada a ser erradicada, un yo que es negado, pero que se revela a menudo y que, por consiguiente, resulta altamente inquietante.

Me parece que cuando se tienen en cuenta estas circunstancias, mayor es la claridad con la que se aprecia el valor epocal de *Die Elixiere des Teufels* y, por lo

Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Register zur Werkausgabe, p.580. Más adelante, Kant habla de la posibilidad de un progresivo fortalecimiento de la razón, que acaba por sustituir al afecto: "Daß gleichwohl die Natur in uns die Anlage dazu [zum Affekt] eingepflanzt hat, war Weisheit der Natur, um *provisorisch*, ehe die Vernunft noch zu der gehörigen Stärke gelangt ist, den Zügel zu führen, nämlich den moralischen Triebfedern zum Guten noch die des pathologischen (sinnlichen) Anreizes, als einstweiliges Surrogat der Vernunft, zur Belebung beizufügen. Denn übrigens ist Affekt für sich allein betrachtet jederzeit unklug; er macht sich selbst unfähig, seinen eigenen Zweck zu verfolgen, und es ist also *unweise*, ihn in sich vorsetzlich entstehen zu lassen. - Gleichwohl kann die *Vernunft* in Vorstellung des Moralisch-Guten durch Verknüpfung ihrer Ideen mit Anschauungen (Beispielen), die ihnen untergelegt werden, eine Belebung des Willens hervorbringen (in geistlichen oder auch politischen Reden ans Volk, oder auch einsam an sich selbst) und also nicht als Wirkung, sondern als Ursache eines Affekts in Ansehung des Guten seelenbelebend sein, wobei diese Vernunft doch immer noch den Zügel führt, und ein *Enthusiasm* des guten Vorsatzes bewirkt wird, der aber eigentlich zum *Begehrungsvermögen* und nicht zum Affekt, als einem stärkeren sinnlichen *Gefühl*, gerechnet werden muß" (*ibid.* p.582s, texto realzado por el autor).

tanto, el sentido de las transformaciones sufridas por el motivo la marca cruciforme, que Hoffmann extrae de *La devoción de la Cruz*. Siendo el cuerpo tan problemático en esa época, no sorprende que éste, de modo subrepticio, termine por imponerse en la novela como fundamento de la identidad gracias a dicha marca. Sin embargo, es posible que en ello se refleje también el precario estado de salud del autor cuando empezó a escribir *Die Elixiere des Teufels*²⁶.

La dialéctica entre lo propio y lo ajeno referida al cuerpo se hace especialmente evidente al abandonar Medardus el convento, porque es entonces cuando la identidad del monje se muestra más voluble y es más clara también la tendencia de éste a ignorar esa fragilidad. Veamos, por ejemplo, el principio del segundo capítulo, *Der Eintritt in die Welt*. Aunque a los ojos de los hermanos, Medardus se marche en misión oficial, el monje (y el lector, claro) saben que ésta, por real que sea, no es más que una tapadera. La misión que Leonardus ha encomendado a Medardus le viene a éste como anillo al dedo, ya que, de hecho, el capuchino pensaba huir del convento para intentar encontrar a una mujer, Aurelie, a la que desea locamente²⁷. Ésta, viva imagen de la Sta. Rosalía que adorna una capilla, ha declarado su amor a Medardus durante una confesión. Lo curioso es que, una vez

²⁶ En una carta al editor Kunz del 24 de marzo de 1814, apenas tres semanas después de haber empezado con *Die Elixiere des Teufels*, Hoffmann describe sus dolencias y exclama: "Der Roman: Die Elixiere des Teufels, muß für mich ein Lebenselixier werden!" (*Bw* I 456). Y el 2 de septiembre de ese mismo año, Hoffmann confiesa a su colega y amigo Hitzig: "Da ich ihn [*Die Elixiere des Teufels*] in besondere[r] Stimmung und mitunter auch unter physischen Leiden geschrieben, bin ich selbst darüber ganz zweifelhaft ob er was taugt oder nicht" (*Bw* I 483).

²⁷ "Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht, und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. - Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich. Da lag ich stundenlang, wie von verderblichem Wahnsinn befangen, niedergeworfen auf den Stufen des Altars und stieß heulende entsetzliche Töne der Verzweiflung aus, daß die Mönche sich entsetzten und scheu von mir wichen" (*ETKM* 41).

fuera del convento, cuando más libre debería de sentirse para seguir sus verdaderos impulsos, Medardus tiene dificultades para recordar la verdadera y más íntima razón de su viaje; los rasgos de la perturbadora desconocida se le han difuminado y él mismo se siente otro (*ETKM 45*):

Bald war ich überzeugt, daß jene Erscheinung des unbekanntes Weibes nur eine Vision gewesen, die Folge gar zu großer Anstrengung, und statt, wie ich sonst getan haben würde, das verführerische verderbliche Trugbild der steten Verfolgung des Widersachers zuzuschreiben, rechnete ich es nur der Täuschung der eignen aufgeregten Sinne zu, da der Umstand, daß die Fremde ganz wie die heilige Rosalia gekleidet gewesen, mir zu beweisen schien, daß das lebhaftes Bild jener Heiligen, welches ich wirklich, wiewohl in beträchtlicher Ferne und in schiefer Richtung aus dem Beichtstuhl sehen konnte, großen Anteil daran gehabt hatte. (*ETKM 45s*)

El tipo de explicaciones que Medardus se da a sí mismo como justificación de su deseo por la joven (cansancio, sobreexcitación de los sentidos) son señal inequívoca de que la mala conciencia o, para emplear la terminología anterior, la razón vigilante ha entrado en funcionamiento. Porque el caso es que a veces, en el personaje de Medardus, las estrategias racionalistas ilustradas que pretenden acallar las razones del cuerpo se alían con la moral cristiana. Negando sus pasiones, Medardus actúa como podría esperarse de un monje; negando las extrañas circunstancias en las que éstas se han despertado, el fraile parece haberse convertido en uno de aquellos "die im kindischen Übermüte alles Übersinnliche mit dem heillosen Schimpfworte des Aberglaubens abfertigen" (*ETKM 24*), a los que Leonardus replica que "der Unglaube ist der ärgste Aberglaube" (*ETKM 24*). En *Die Elixiere des Teufels* lo sobrenatural se manifiesta en el cuerpo, y la actitud de soberbia que se burla de aquél es la misma que pretende ser ama y señora de éste.

Pero las razones del cuerpo son poderosas y, así pues, Medardus recurre a un truco para dejarse llevar por sus pasiones sin trabas y eludir incluso las autoimpuestas: tras haber bebido un trago del llamado elixir del diablo, y siguiendo un impulso irrefrenable que además se expresa por su boca en una voz que no es la suya, Medardus adopta la identidad de un hombre que acaba de despeñarse ante sus ojos, aprovechando que el criado de éste le toma por su señor disfrazado de monje. Se da la paradoja de que Medardus se puede hacer pasar por otro sin tener que cambiar ni su nombre ni su atuendo: el capuchino suplanta a un impostor que planeaba reunirse con su amante Euphemie, esposa del barón von F. [sic], simulando ser el monje Medardus, confesor de ésta²⁸.

Debido quizás a la particular conjunción de presupuestos cristianos e ilustrados, en el manuscrito de Medardus, que constituye el grueso de la novela, la cruz indica misterio, pero un misterio que deja perplejo y confunde a quien lo percibe sin aportarle apenas esperanza²⁹. No hemos de olvidar que en la simbología cristiana,

²⁸ "Mein eignes Ich zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden, und in fremdartige Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausten. - Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! - Offenbar wurde Viktorin durch den Zufall der meine Hand, nicht meinen Willen, leitete in den Abgrund gestürzt! - Ich trete an seine Stelle, aber Reinhold kennt den Pater Medardus, den Prediger im Kapuzinerkloster in ...r, und so bin ich ihm das wirklich, was ich bin! - Aber das Verhältnis mit der Baronesse, welches Viktorin unterhält, kommt auf mein Haupt, denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich" (ETKM 59).

²⁹ Uno de los pocos momentos en los que la cruz aparece como símbolo de salvación en *Die Elixiere des Teufels* es durante una visión en la que Medardus, encontrándose en el jardín ducal, cree distinguir a lo lejos la cruz del convento de capuchinos en B...: "Ja! - ein schwerer Traum dünkte mir, nicht nur die letzt vergangene Zeit, sondern mein ganzes Leben, seit dem ich das Kloster verlassen, als ich mich in einem von dunklen Platanen beschatteten Gange befand. - Ich war im Garten der Kapuziner zu B. Aus dem fernen Gebüsch ragte schon das hohe Kreuz hervor, an dem ich sonst oft mit tiefer Inbrunst flehte, um Kraft, aller Versuchung zu widerstehen. - Das Kreuz schien mir nun das Ziel zu sein, wo ich hinwallen müsse, um, in den Staub niedergeworfen, zu bereuen und zu büßen den Frevel sündhafter Träume, die mir der Satan vorgegaukelt" (ETKM 183). Sin embargo, un poco más

que es la que Hoffmann conoce y utiliza en su novela, el signo que vincula la divinidad y la carne es la cruz, con toda la ambigüedad que ese vínculo carga sobre sí en *Die Elixiere des Teufels*. Lejos se halla Hoffmann de las certezas de la fe que Calderón muestra por boca de Eusebio en *La devoción de la Cruz*; la accidentada vida de Medardus podría describirse como un periplo hacia la incertidumbre³⁰. A medida que el tiempo transcurre, Medardus va despojándose de la ficticia seguridad que los hechos insólitos de su infancia etc. habían alentado en él, constata su propia impotencia ante sus deseos y los infortunios que ésta puede provocar en los demás³¹. La visión de S. Bernardo que había tenido su padre va perdiendo fuerza en la construcción que Medardus hace de su propia identidad, mientras que el cuerpo, y con él la cruz, se imponen poco a poco.

A pesar de que en sueños la marca de la cruz evita que Medardus se suicide (*ETKM* 174), éste, a diferencia de Eusebio, no tiene ninguna certeza de que un Dios clemente le escuchará cuando le llegue la hora. La idea de una única divinidad exclusivamente bondadosa brilla por su ausencia en *Die Elixiere des Teufels*: si

adelante, será la visión la que se revele como ilusoria a los ojos de Medardus : "Ich trat hinein in das Gebüsch und wurde nun gewahr, daß ich wunderlicherweise einen dünnen grauen Stamm für ein Kruzifix gehalten" (*ETKM* 184).

³⁰ La admiración que los primeros románticos sentían por la dimensión religiosa de las obras de Calderón es casi un lugar común. Lo que a menudo no se dice son sus reparos a cómo ésta es presentada. Friedrich Schlegel, por ejemplo, reprocha a Calderón que esa fe sin fisuras sea tan evidente desde el principio de los dramas de éste. Según Schlegel, un poco de dilación daría más relieve a la *Verklärung* final. Cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. VI, p. 288s.

³¹ Es significativo que, al final de su estancia en Roma, a Medardus le resulte molesta y dolorosa su fama de santo, mientras que antes se consideraba un elegido de Dios: "Oft weckten mich bange Seufzer und das Gemurmel leiser Gebete aus tiefer Betrachtung, in die ich, auf den Stufen des Altars liegend, versunken, und ich bemerkte dann, wie rings um mich her Andächtige knieten, und meine Fürbitte zu erleben schienen. So wie in jenem Kapuzinerkloster, hörte ich hinter mir rufen: il Santo! - und schmerzhaft Dolchstiche fuhren durch meine Brust" (*ETKM* 246).

Dios existe como Bien Supremo, es en pugna con el Mal absoluto que acecha a los hombres³². Cabe destacar que esta visión del mundo supone continuidad respecto a la que, según Hoffmann, se refleja en el drama de Calderón: sabemos por la crítica escrita por el autor alemán acerca de la representación en Bamberg de *La devoción de la Cruz*, *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*, que Hoffmann interpretaba el triunfo de la cruz como una victoria de ésta sobre la astucia del Maligno:

Unter dem Kreuze wurden Eusebio und Julie geboren, das Kreuz flehte die Mutter in der angstvollen Stunde der Geburt um Hülfe an, und sichtbar empfangen sie das Zeichen der Gnade in der Gestalt des blutroten Kreuzes auf der Brust. Nun war das Leben mit seinen feindseligen Verwicklungen nur der finstere Weg zu der Sonnenhelle die ihnen entgegenleuchtete. Vergebens kämpfte der Feind und stürzte sie überall in Not und Gefahr; dem Kreuze blieben sie treu und ihre Verklärung aus allem Tod und Leiden war der Sieg, der Triumph des Kreuzes (*Nle* 19; texto subrayado por mí).

Con dicha interpretación, Hoffmann se distancia de la lectura que Schelling había hecho del drama calderoniano en su *Philosophie der Kunst*: los crímenes que cometen Curcio, Eusebio y Julia son, al decir del filósofo, actos previstos por la providencia que al final servirán para poner de manifiesto la gracia divina del

³² Cuando Hoffmann, el 24 de marzo de 1814, describe a su editor Kunz el proyecto novelístico que terminará fraguando como *Die Elixiere des Teufels*, puede verse cómo Hoffmann ha tenido desde el principio la idea de presentar a su protagonista como sujeto a fuerzas inapelables y contradictorias: "Das Büchlein heißt: Die Elixiere des Teufels, aus den nachgelassenen Papieren des Bruders Medardus, eines Capuziners. Es ist darin auf nichts anderes abgesehen, als in dem krausen, wunderbaren Leben eines Mannes, über den schon bey seiner Geburt die himmlischen und dämonischen Mächte walteten, jene geheimnißvollen Verknüpfungen des menschlichen Geistes mit all' den höhern Prinzipien, die in der ganzen Natur verborgen und nur dann und wann hervorblitzen, welchen Blitz wir dann Zufall nennen, recht klar und deutlich zu zeigen" (*Bw* I 454).

perdón³³. Es posible que en la novela de Hoffmann la tradición protestante tenga un peso mayor: lo cierto es que Medardus, ni aun después de confesarse y de ser absuelto por el prior Leonardus, se despoja del agudo sentimiento de amenaza que progresivamente le embarga. Al final de su manuscrito, el monje ruega a Sta. Rosalía que en la hora de su muerte le libre del Maligno, quien todavía pudiera arrastrarle a los infiernos³⁴. Lo peor de todo es que ese ser siniestro, capaz de arrebatarse a Medardus el reposo eterno, es idéntico a él mismo. Vista así, la identidad que la experiencia vital concede a Medardus pierde su condición de refugio y progresivamente va asemejándose a un *finis terrae*, el confin de las propias limitaciones y también el que la existencia de un Otro amenazante y hostil

³³ Según Schelling, en la antigüedad lo trágico se daba cuando el inocente que había incurrido en la culpa sin saberlo aceptaba voluntariamente el castigo: "dadurch erst verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Notwendigkeit" (*Schellings Werke*, ed. de Otto Weiß, vol. III, p.345). Dicho tipo de tragedia ya no es posible en el mundo cristiano, continúa Schelling: "Wenigstens wenn durch eine göttliche Schickung veranlaßter Irrtum Ursache von Unheil und Verbrechen sein könnte, so müßte in derselbigen Religion, nach welcher dies möglich ist, auch die Möglichkeit einer entsprechenden Versöhnung liegen. Dies ist nun allerdings im Katholizismus gegeben, der, seiner Natur nach eine Mischung des Heiligen und Profanen, die Sünden statuiert, um an ihrer Versöhnung die Kraft der Gnadenmittel zu beweisen. Hiermit war im Katholizismus die Möglichkeit des zwar von dem der Alten verschiedenen, aber doch wahrhaft tragischen Schicksals gegeben" [*ibid.* p. 368; ambos textos citados según Werner Brüggemann (1964), *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster: Aschendorff, vol. I, p.193]. Cf. también Henry W. Sullivan (1983), *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence 1654-1980*. Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press, pp. 209-212 y 216- 222.

³⁴ Al principio del último párrafo, Medardus parece haber fortalecido su fe en que será salvado: "Ich weiß, daß vielleicht noch im Tode der Widersacher Macht haben wird, den sündigen Mönch zu quälen, aber standhaft ja mit inbrünstiger Sehnsucht erwarte ich den Augenblick, der mich der Erde entrückt, denn es ist der Augenblick der Erfüllung alles dessen, was mir Aurelie, ach! die heilige Rosalia selbst im Tode verheißen." A partir de ahí, es como si la seguridad de Medardus se resquebrajara: "Bitte - bitte für mich, o heilige Jungfrau in der dunklen Stunde, daß die Macht der Hölle, der ich so oft erlegen, nicht mich bezwinge und hinabreiße in den Pfluß ewiger Verderbnis!" (*ETKM* 288).

implica. En *Die Elixiere des Teufels*, como en otras obras de Hoffmann, el horror ha sido interiorizado³⁵.

*

Para el protagonista de *La devoción de la Cruz*, creerse un elegido no implica sentirse impulsado por una fuerza irresistible y ajena a actuar de una determinada manera. Sin embargo, tampoco puede decirse que no exista nada parecido: lo cierto es que algo arrastra a Eusebio a situaciones en las que resulta difícil sustraerse al pecado³⁶. Es difícil pero no imposible: el personaje calderoniano no elude la responsabilidad de sus actos, y si cree firmemente que al final se le concederá la oportunidad de arrepentirse y pedir perdón por todos sus pecados, es porque está convencido de antemano de que el orden divino prevé la existencia del

³⁵ Por ejemplo, así es cómo la sensata Klara, en *Der Sandmann*, se explica el poder que las fuerzas oscuras, de haberlas, alcanzarían a tener sobre nosotros: "Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt, woran sie uns dann festpackt und forzieht auf einem gefährvollen verderblichen Wege, den wir sonst nicht betreten haben würden - gibt es eine solche Macht, so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur *so* glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen." Como era de esperar, Klara cree firmemente en la posibilidad de contrarrestar dichas fuerzas malignas mediante una vida ordenada: "Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten, Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches stets zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser eignes Spiegelbild sein sollte" (*FuN* 340).

³⁶ Véase qué dice Eusebio al principio de la segunda jornada: "Y pues mis hados fieros/ me traen a capitán de bandoleros,/ llegarán mis delitos/ a ser como mis penas, infinitos./ Como si diera muerte/ a Lisardo a traición, de aquesta suerte/ mi patria me persigue,/ porque su furia y mi despecho obligue/ a que guarde una vida,/ siendo de tantas bárbaro homicida./ Mi hacienda me han quitado,/ mis villas confiscado,/ y a tanto rigor llegan,/ que el sustento me niegan./ No toque pasajero/ el término del monte, si primero/ no rinde hacienda y vida" (*OC* II 401).

pecado para manifestarse así en toda su gloria. Por contra, el comportamiento de Medardus parece estar guiado por oscuras fuerzas que le dominan - las mismas que le han elegido para redimir a su padre y le tienen literalmente enajenado, fuera de sí. El enajenamiento de Medardus enlaza con las convenciones de cierta clase de novelas góticas³⁷ y de tragedias (*Schicksalsdramen*)³⁸ muy populares en época de Hoffmann, en las que el protagonista se ve impelido por la fatalidad a expiar alguna falta grave de sus antepasados. Sin embargo, el término "*Schicksal*", que designa la fuerza motriz de los argumentos de dichas tragedias, no debe confundirnos. Lo dicho anteriormente basta, a mi parecer, para demostrar que no puede aplicarse con propiedad el término "destino" a lo que mueve a Medardus, a menos que redefinamos dicho vocablo como de hecho se hace en torno al 1800³⁹. No en vano

³⁷ Véase al respecto Garleff Zacharias-Langhans (1968), *Der unheimliche Roman um 1800*, Phil. Diss. Bonn, pp. 173ss; Wolfgang Trautwein (1980), *Erlesene Angst - Schauerliteratur im 18 und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturim, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München, Wien: Carl Hanser, pp. 45-49.

³⁸ Me ha resultado especialmente útiles los artículos recogidos en el volumen *Inevitabilis vis factorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Ed. de Roger Bauer en colaboración con Michael de Graat y Johannes von Schlebrügge. Bern, Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 1990, sobre todo los siguientes: Ernst Behler, "Die Bedeutung Calderóns für den Begriff des Schicksals und der Tragödie in der deutschen Romantik", en: *Inevitabilis vis...* pp. 18-33; Volker Hoffmann, "Fluchfortzeugung auf dem Hintergrund der goethezeitlichen Fortpflanzungsmodelle", pp. 51-59; Jürgen Wertheimer, "'Zufall und Notwendigkeit' - Schicksalskonzepte zwischen Logik und Notwendigkeit um 1800", pp. 90-100; Michael Neumann "'Das Fatum als Gegensatz der freien Selbstbestimmung' in der Schauerliteratur", pp. 210-220.

³⁹ Gerhard Schulz señala también la imprecisión del término "*Schicksalsdrama*" a la hora de resumir temáticamente unas obras teatrales muy dispares entre sí, cuyo único elemento común es un final desgraciado que, a falta de otra explicación, se achaca al hado adverso. Cuanto menos convincente sea el poder del destino, mayor uso se hará en los "*Schicksalsdramen*" de elementos recurrentes con oscuro valor metafórico. Así pues, los puñales, hachas, calendarios, etc., abundarán en tanto que son la parafernalia de un género dramático que, al decir de Schulz, "vor allem die Unsicherheit und Verwirrung von Familienbeziehungen und -traditionen in einer Übergangsphase zu bürgerlichen Lebensformen zum eigentlichen Gegenstand hatte". Cf. Gerhard Schulz (1989), *Die deutsche Literatur zwischen*

es Medardus producto de una época, inicialmente abanderada de la razón, en la que asimismo se comienzan a articular nociones como "inconsciente". Lo más destacable de esa redefinición del concepto de "destino" es quizá la gran importancia que se da a la "culpa", a pesar de que, al decir de Jürgen Wertheimer, "tragisches Nichtwissenkönnen steht zumeist am Beginn, und von regelrechter Schuldzuweisung kann oft nur sehr bedingt die Rede sein"⁴⁰. Podría pensarse que, con la expansión del cristianismo, el concepto de "destino" tendría que haber perdido su razón de ser en la tradición occidental, puesto que la noción cristiana del perdón se opone a la implacabilidad del antiguo hado. De las cuatro hipótesis que Wertheimer construye para explicar por qué a principios del XIX se revaloriza a pesar de todo un concepto como el de destino, la siguiente me parece el mejor enlace con lo que antes hemos expuesto acerca de Medardus:

[Es] tritt eine neue handlungsbestimmende Größe in den Diskurs um Freiheit oder Notwendigkeit: die Kategorie des "Triebhaften". [...] Nicht von der Stimme des Herzens, nicht von der "Seele" oder "Gefühl" ist in diesem Zusammenhang die Rede, sondern von einer bislang in dieser Form nicht offenbar gewordenen Dimension des (persönlich wie kollektiven) Unbewußten. Dieser ominösen, noch nicht georteten, noch nicht verbal kodifizierbaren Kraft fühlt das Bewußtsein der Individuen sich schutzlos ausgeliefert. [...] Eine Bewußtseinswunde, die in Konsequenz zum Tode führen wird, scheint hier erstmals aufgebrochen. Was in diesem Zusammenhang gelegentlich noch "Schicksal" genannt wird, hat deshalb mit all dem, was bislang unter diesem Begriff subsumiert werden konnte, nichts mehr gemein.⁴¹

Französischer Revolution und Restauration. Parte II: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration, 1806-1830. München: Beck, p.571.

⁴⁰ Jürgen Wertheimer (1990), p.98, texto realzado por el autor.

⁴¹ *Ibid.* p. 99.

El hecho de que en *Die Elixiere des Teufels* Medardus descubra en sí mismo oscuridades insospechadas, provoca que el "destino", con toda su carga de arbitrariedad inapelable, adopte la cara del monje. Ha de ser muy grande la certeza de que el cuerpo nos domina y muy grande también el miedo que dicho poder suscita en Hoffmann para que éste se aleje tanto en su novela de la noción de destino que los primeros románticos (en especial Friedrich Schlegel y Schelling) elaboraron precisamente a raíz de la lectura de Calderón. Ambos autores destacan que Calderón logra transfigurar (*verklären*) el sufrimiento inherente al género trágico al reconciliar culpa, providencia y perdón⁴². En *Über die alte und neue Literatur* (1812), Friedrich Schlegel sostiene que dicha reconciliación se realiza en el peculiar tratamiento que Calderón da a los quebrantos de sus héroes trágicos. No es que el dramaturgo elija un determinado argumento y le imponga la simbología cristiana - dice Schlegel - sino que Calderón es capaz de encontrar dicha simbología, es decir la manifestación de lo absoluto, en lo individual y contingente. Esta representación en clave cristiana de la existencia resuelve sobre el escenario el enigma de ésta, alcanzando con ello la más elevada meta de la literatura dramática⁴³.

Decía en el primer capítulo de este trabajo que el primer romanticismo cuestionaba la autonomía del sujeto que se afirma a sí mismo como tal. Los románticos reivindicaban así la noción de lo revelado, necesaria para realizar el acto de autoidentificación que hace posible toda reflexión epistemológica. Lo revelado es, por usar una metáfora orgánica, la semilla espiritual del sujeto y, será en la identidad que se desarrolle a partir de ahí (y no a partir del cuerpo) donde

⁴² Cf. Werner Brüggemann (1964), p. 192ss.

⁴³ Cf. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. VI, p. 277 y ss.

idealistas y románticos fijan su atención. A pesar de que éstos últimos huyan de las polaridades pretendidamente incompatibles (cuerpo - espíritu, masculino - femenino, etc.) y busquen siempre establecer una relación dialéctica entre ambas, lo cierto es que cuando la pulsión se manifiesta en estado puro, no mediatizada por el sentimiento, les resulta inquietante. Novalis, por ejemplo, señala en uno de sus fragmentos el vínculo, ambiguo y sin embargo claro, entre voluptuosidad, religión y crueldad: "Es ist sonderbar, daß nicht längst die Association von Wollust, Religion und Grausamkeit die Leute aufmerksam auf ihre innige Verwandtschaft und ihre gemeinschaftliche Tendenz gemacht hat"⁴⁴. Es verdad que la visión romántica del amor no rehuye la expresión física de éste: uniendo lo erótico a lo sagrado, autores como Friedrich Schlegel o Novalis entroncan con una antigua tradición que se extiende desde los cultos arcaicos hasta la mística cristiana. Pero precisamente porque lo sexual está investido de trascendencia, parece que disimula su carácter instintivo⁴⁵. En gran parte de *Die Elixiere des Teufels* este carácter

⁴⁴ Cf. Novalis, *Schriften*. Edición histórico-crítica de Paul Kluckhohn y Richard Samuel en colaboración con Hans-Joachim Mähl y Gerhard Schulz, Stuttgart ²1977, vol. III, p.568, citado por Lothar Pikulik (1992), *Frühromantik. Epoche - Werk - Wirkung*. München: C.H. Beck, p.170.

⁴⁵ En este contexto me parece interesante señalar lo que, años después, Franz Grillparzer diría sobre el teatro de Lope y Calderón: "Die zweite Hauptverschiedenheit [zwischen der dramatischen Poesie der Spanier und der Deutschen] entsteht aus der verschiedenen Geltung des Haupthebels der neueren Poesie, der Liebe. Bei dem Deutschen tritt sie als Gemütsbedürfnis auf, bei dem Spanier verleugnet sie nie ihren sinnlichen Ursprung. Er umkleidet den Naturtrieb mit Phantasie, Geist und Gefühl und veredelt ihn so zum Idealen. Aber am Ziele angelangt, oder das Ziel verfehlt, gibt er die erborgten Illusionen den Gläubigern zurück. Das Verhältnis tritt ihm in die Reihe des Natürlichen, und statt die gesteigerte Stimmung zum Thema seines Lebens zu machen, wendet er die Kraft seines Innern gebieterischem Notwendigkeiten zu. Daher ist dem Deutschen im Gang der Liebe das Ziel, der poetische Glanzpunkt, dem Spanier der Weg. Die Heiraten werden im spanischen Drama mit einer Unbekümmertheit geschlossen, vor der die Sentimentalität zurückschaudert." Cf. Franz Grillparzer, *Werke*. München: Carl Hanser, 1950, vol. II, p.484.

aflora claramente y tiene rasgos amenazadores, aunque al final sea absorbido por el amor despojado de carnalidad que en la novela representa Santa Rosalía.

c) *La escritura verdadera*

La novela hoffmanniana continúa en la línea de algunas novelas góticas cuando, al hombre autónomo defendido por la Ilustración, opone otro heterónimo, supeditado tanto a las pasiones de sus ancestros como a las suyas propias⁴⁶. La actitud de Medardus oscila entre la condescendencia hacia sus pulsiones y afectos y la negación de éstos, entre la seguridad de estar destinado a cumplir una misión y la angustia de quien no sabe por qué hace lo que hace. Medardus cree seguir los designios de la providencia dejándose arrastrar por los acontecimientos o por los impulsos irrefrenables que le asaltan. Pero, naturalmente, tanto unos como otros le acarrearán unas consecuencias a las que el monje no siempre puede sustraerse. El ejemplo más claro de esto es la persecución que sufre Medardus tras haber asesinado a Hermogen y a Euphemie. Las razones por las que el monje no puede basar su identidad en la marca cruciforme son obvias - las circunstancias le empujan, bien hacia el anonimato, por mucho que éste, tras un período de fama como predicador, le resulte difícil de aceptar (*ETKM* 90), o bien hacia la ficción, - como dice el propio Medardus - hacia "la novela que había de salvarle":

Schon früher hatte ich daran gedacht, daß unter Euphemie's
Papieren sich wohl etwas gefunden haben müsse, was auf Viktorins
Erscheinen auf dem Schlosse als Mönch hindeute. Darauf mich
stützend, wollte ich auf irgendeine Weise ein Zusammentreffen mit

⁴⁶ Cf. Michael Neumann (1990), p.216ss.

Viktorin, ja selbst mit dem Medardus für den man mich hielt vorgeben; jenes Abenteuer auf dem Schlosse, das so fürchterlich endete, als von Hörensagen erzählen, und mich selbst, meine Ähnlichkeit mit jenen beiden, auf unschädliche Weise geschickt hinein verflechten. Der kleinste Umstand mußte reiflich erwogen werden; aufzuschreiben beschloß ich daher den Roman, der mich retten sollte! - Man bewilligte mir die Schreibmaterialien, die ich forderte, um schriftlich noch manchen verschwiegenen Umstand meines Lebens zu erörtern. Ich arbeitete mit Anstrengung bis in die Nacht hinein; im Schreiben erhitzte sich meine Fantasie, alles formte sich wie eine geründete Dichtung, und fester und fester spann sich das Gewebe endloser Lügen, womit ich dem Richter die Wahrheit zu verschleiern hoffte. (ETKM 171)

No será esta "novela" lo que salvará al fraile asesino de ir a prisión, sino la captura de su doble, Viktorin, quien, creyéndose Medardus, se confiesa autor de los crímenes cometidos por éste. Resulta curioso que en *La devoción de la Cruz* el protagonista espere también que un libro propicie su salvación, aunque éste, en su caso, no haya sido escrito por él. Recordemos el principio de la segunda jornada: Eusebio y sus secuaces disparan contra un viajero. Su sorpresa es mayúscula cuando comprueban que éste ha salido ileso de su ataque gracias al libro que guardaba junto a su corazón (OC II 401). El libro se titula *Milagros de la Cruz* y, al decir de Alberto, la víctima, que resulta ser el obispo de Trento, "trata del origen verdadero/ de aquel divino y celestial madero/ en que, animoso y fuerte,/ muriendo, triunfó Cristo de la muerte" (*ibid.*). El prodigio que ha salvado la vida a Alberto y que tan vinculado parece estar al origen de Eusebio, conmueve profundamente a éste, el cual libera de inmediato al obispo, aunque, a cambio, le pide el libro y una promesa: Alberto no ha de permitir que Eusebio muera sin confesión⁴⁷.

⁴⁷ "Yo te prometo/ ser ministro en tan piadoso efeto,/ y te doy mi palabra/ (tanto en mi pecho tu clemencia labra),/ que si me llamas en cualquier parte,/ dejaré mi desierto por ir a confesarte"(OC II 402).

Pero regresemos a Hoffmann. A pesar de librarse de la cárcel, Medardus sigue viéndose impelido a ocultar su verdadera condición, adoptando un nombre falso, Leonard, y a construirse identidades más o menos ficticias. La razón de esto es que Aurelie (la desconocida que le declaró su amor en el convento) ha vuelto a aparecer en el horizonte de Medardus - de hecho es ella quien le ha denunciado por el asesinato de su hermano Hermogen -: el monje quiere ocultar su verdadera identidad para, a pesar de todo, conseguir los favores de la joven. Un día el fraile intercepta una carta de Aurelie a su propia madrina, la abadesa (*ETKM* 194-199). Ésta es hermana de la duquesa a cuyo servicio está la muchacha. En la carta Aurelie confiesa a la superiora su amor por Leonard, a pesar del extraordinario parecido de éste con el monje que asesinó a Hermogen. Según Aurelie, Leonard se asemeja también a un retrato que su propia madre guardaba celosamente. El retratado resulta ser Francesko [*sic*], padre de Medardus⁴⁸. Gracias a la carta, el fraile puede completar un poco más sus conocimientos acerca de la trayectoria vital de su padre y se entera además de que Aurelie tuvo un sueño muy semejante a su propia visión en el convento, en la que una desconocida igual a la imagen de Sta. Rosalía le decía que le amaba. Medardus, cuyos sentimientos hacia Aurelie oscilan entre un violento deseo de poseerla no exento de crueldad y un amor más generoso, decide confesar a la joven que ha leído su misiva y le cuenta también que tiempo atrás soñó algo similar a lo que ella relata a la superiora:

"Ja, du frommes Himmelskind", sprach ich: "Auch mir ging einst ein wunderbarer Traum auf, indem du mir deine Liebe gestandest, aber ich war ein unglücklicher vom Geschick zermalmter Mönch dessen

⁴⁸ Más adelante, a través de un pergamino escrito por un misterioso pintor, antepasado de Medardus, éste llegará a saber que su padre tuvo una hija ilegítima, Euphemie, con la madre de Aurelie (*ETKM* 241ss). Se trata de la misma Euphemie, amante de Viktorin, a la que Medardus asesinó en el palacio del barón von F.

Brust tausend Qualen der Hölle zerrissen. - Dich - dich liebte ich mit namenloser Inbrunst, doch Frevel, doppelter verruchter Frevel war meine Liebe, denn ich war ja ein Mönch, und du die heilige Rosalia." (ETKM 203)

Aquí puede comprobarse cómo Medardus intenta no renunciar por completo a su propio pasado integrándolo en parte en la nueva identidad que ha elaborado para sí. No es la primera vez que esto ocurre: al poco de llegar a la corte, Medardus participa en una amena conversación en la que se van desgranando anécdotas y él, al intervenir, echa mano de su antaño famosa elocuencia para esbozar pasajes de su vida camuflados convenientemente "unter der Hülle romantischer Dichtung" (ETKM 132). De hecho, en *Die Elixiere des Teufels* puede observarse cómo el protagonista se sincera y se esconde alternativamente hasta que llega a confesarse y - todavía más importante - a revivir su vida por escrito, cumpliendo así la penitencia impuesta a Medardus por el prior de su convento. Pero de ello hablaremos más adelante.

Quiero seguir un poco más con la elocuencia de Medardus porque enlaza temáticamente la identidad de éste con cuestiones de las que ya hemos visto en el capítulo anterior y al principio de éste: el miedo a la epigonalidad, la sensación de utilizar un lenguaje desgastado e ineficaz, la sombra de la crisis creativa. Resulta significativo en dicho contexto que ya en el seminario Medardus cultivara el don de la palabra que le había sido concedido, imitando al más dotado de sus profesores (ETKM 29). La intención de Medardus es fijar con brillantez su propio discurso⁴⁹, y es justamente esa ambición la que provoca que tanto Leonardus, prior del

⁴⁹ Dice Medardus: "Hatte ich ihn gehört [se refiere al mencionado profesor], so predigte ich auf meiner einsamen Stube, mich ganz der Begeisterung des Moments überlassend, bis es mir gelang, meine Ideen, meine Worte festzuhalten und aufzuschreiben" (ETKM 29).

convento donde profesa Medardus, como la madrina de éste consideren el comportamiento del novicio en el púlpito como una forma de impostura. El prior echa en falta en Medardus la humildad necesaria para llegar a ser el vehículo que comunique a los fieles la voluntad de Dios; según él, Medardus se deja llevar por la soberbia, "die Schuld unseres sündigen Ursprungs, die jedem mächtigen Emporstreben unserer geistigen Kraft, die Schranken des Verderbnisses öffnet" (ETKM 32). La abadesa, según escribe en una carta a su ahijado, reprocha a éste su hipocresía, la representación amanerada de una devoción que no siente:

Du hast Gefühle erheuchelt, die nicht in Deinem Innern waren, ja Du hast selbst gewisse sichtlich studierte Mienen und Bewegungen erkünstelt, wie ein eitler Schauspieler, alles nur des schnöden Beifalls wegen. Der Geist des Truges ist in Dich gefahren, und wird Dich verderben, wenn Du nicht in Dich gehst und der Sünde entsagst. (ETKM 39s)

Mucho nos suenan dichos reproches a los que Hoffmann, unos seis años más tarde, echará en cara a Giglio, el protagonista de *Prinzessin Brambilla*, por boca del narrador y de otros personajes. Giglio, recordémoslo, es un actor al que no le interesan en absoluto las obras que representa y que, como Medardus, sólo actúa para su propio lucimiento⁵⁰. Sin embargo, hay una notable diferencia entre ambos personajes: mientras que Medardus goza del favor de los fieles, que acuden en masa a escucharle, a Giglio nadie le hace demasiado caso. También es verdad que Hoffmann trata de modo muy distinto a uno y otro personaje. Precisamente el hecho de que Giglio sea un mal actor, convierte a éste en una figura cómica y es esta naturaleza hilarante la que dota al *capriccio* de fuerza desmitificadora: ahí el

⁵⁰ "Du gewahrst es wohl, geneigter Leser, der junge also gekleideter Mensch kann nichts anders sein, als ein etwas eitler Schauspieler, dessen Verdienste eben nicht zu hoch angeschlagen werden; und das ist er auch wirklich" (SW 216).

Arte que merece ser escrito con mayúscula es el que se adivina mediante el juego distanciador del humor, el que resiste dicho juego y se refleja en él, como si de un espejo se tratara. En *Die Elixiere des Teufels* esa posibilidad lúdica, desenfadada, aunque ambigua, no se contempla para el personaje de Medardus, quien, a juzgar por su éxito, es un excelente predicador. Más adelante veremos cómo se las ingenia Hoffmann para introducir, a pesar de todo, mecanismos que permitan el distanciamiento, si no de quien escribe, sí al menos de quien lee. De momento, nos limitamos a constatar que, al consistir el grueso de la novela en la historia del capuchino Medardus contada por él mismo, el narrador de los *Elixiere* no puede tomar distancia⁵¹. De hecho, Leonardus, el prior que impone como mortificación al monje el fijar su confesión por escrito, ya avisa a éste de que, posiblemente, el mero recuerdo de lo que le ha ocurrido le haga revivir el pasado, con todo el sufrimiento e incluso el peligro de volver a caer en la tentación que ello comporta:

"Du magst", erwiderte der Prior, "die Geschichte deines Lebens genau aufschreiben. Keinen der merkwürdigen Vorfälle, auch selbst der unbedeutenderen, vorzüglich nichts was dir im bunten Weltleben widerfuhr, darfst du auslassen. Die Fantasie wird dich wirklich in die Welt zurückführen, du wirst alles Grauensvolle, Possenhafte, Schauerliche und Lustige noch einmal fühlen, ja es ist möglich, daß

⁵¹ Sobre la falta de distancia en el tono narrativo de los *Elixiere*, Hartmut Steinecke, en el estudio introductorio a la novela en la edición del Deutscher Klassiker Verlag, señala lo siguiente: "Während eine herkömmliche Autobiographie einen teleologischen Zug aufweist, den Lebensweg vom Erkenntnisstand, der zur Zeit der Niederschrift erreicht ist, her deutet, vermag Medardus, auch nachdem er die Geheimnisse seiner Abstammung und des Fluches kennt, seine Lebensbeschreibung nicht auf ein Ziel und damit auf einen Sinn hin zu ordnen; ebensowenig wie im Augenblick des Erlebens kann er im Rückblick unterscheiden, welche Ereignisse geschehen, welche geträumt waren oder was ihm, was dem Doppelgänger zugestoßen ist." Precisamente por tratarse de una autobiografía no teleológica, Steinecke no cree que pueda hablarse con propiedad de la redención del protagonista-narrador. Cf. E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816*. Ed. de Hartmut Steinecke con la colaboración der Gerhart Allroggen, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988, pp.545-591, aquí p.585.

du im Moment Aurelien anders, nicht als die Nonne Rosalia, die das Märtyrium bestand, erblickst; aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen." (ETKM 288)

A partir de este pasaje, que se encuentra al final del manuscrito del fraile y explica el origen del texto, puede reconstruirse un nivel de la narración que se ocupa de la escritura y, en última instancia, de la verdad en el arte⁵². Para acercarse al máximo a ésta en su vertiente literaria, Hoffmann, por medio de Medardus, recurre a la forma autobiográfica. Sin embargo, Hoffmann no escoge para su personaje-narrador el punto de vista característico del biógrafo, que conoce de antemano el final de la historia y elige y ordena de acuerdo con éste los momentos a relatar. Tal como le había vaticinado el prior, Medardus, al escribir su vida, comete los mismos errores de antaño, se equivoca de nuevo al interpretar los hechos, se sobrevalora a sí mismo o se infravalora, se siente sumido en la confusión una y otra vez. Seguro que al escribir el fraile ha seleccionado los hechos, pero el criterio que haya podido seguir al hacerlo parece ser intuitivo, vacilante incluso⁵³. Prima, eso sí, la intensidad del recuerdo, y lo que acude a la memoria de Medardus con mayor prontitud son precisamente la confusión y la incertidumbre. En ese

⁵² Wulf Segebrecht define la "tragedia de Medardus" no tanto como los crímenes de éste, sino como el cambio entre "Innigkeit und Ekstase, von Beisichsein und Außersichsein". Y añade: "In diesem Wechsel der Stimmungen, einem Sinnbild der Duplizität überhaupt, ähnelt Medardus auffällig den Künstlerfiguren aus anderen Dichtungen E.T.A. Hoffmanns." Cf. Wulf Segebrecht (1967), *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Stuttgart: Metzler, p. 191.

⁵³ Lothar Köhn señala que en *Die Elixiere des Teufels* no puede hablarse de desarrollo progresivo del protagonista, sino de un "Hin und Her". Cf. Lothar Köhn (1966), *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen: Max Niemeyer, p.79. Sobre esto mismo véase también Peter von Matt (1971), *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen: Max Niemeyer, p.59.

esfuerzo por reproducir con fidelidad lo sentido en el pasado reconocemos una vez más que Hoffmann tiene la inmediatez como ideal a seguir cuando escribe, aunque, al mismo tiempo, sepa a ciencia cierta que el reflejo de aquélla sólo puede construirse. De modo coherente con esta certeza, Hoffmann se adjudica a sí mismo la tarea de mediador y la representa cuidadosamente en la ficción, dando la palabra a quien se ha atrevido por fin a publicar el singular manuscrito de un monje. El *status* creativo del intermediario se refleja en la manipulación del texto editado, en el que se han intercalado algunos comentarios y otros escritos (la carta de Aurelie, el libro del pintor) para que los lectores no pierdan el hilo. La experiencia única de sentirse, no filtro, sino órgano multiplicador, Hoffmann la reserva para su protagonista, Medardus, revistiéndola de misticismo. La situación en la que esto ocurre es la siguiente: después de muchas vicisitudes, el capuchino se ha establecido en Roma; sin proponérselo, su extraordinaria piedad le ha hecho conocido y su proximidad al papa despierta la envidia de los dominicos. Éstos capturan a fray Cyrillus, a quien Medardus conoce del convento en B..., y le torturan casi hasta la muerte. En la persona de éste los dominicos pretenden escarmentar a Medardus por sus maniobras para alcanzar el poder dentro de la curia. Medardus es designado para que administre la extremaunción al monje moribundo. Cuando éste le pide el sacramento de la penitencia, Medardus se da cuenta de la paradoja que supone que precisamente él, con crímenes sobre su conciencia, sea el confesor de Cyrillus, que es inocente y sufre por culpa suya. Sin embargo, en el momento de dar la absolución, Medardus se reconcilia por un instante consigo mismo y siente que sus palabras y todo su ser se han sometido a la voluntad divina:

Aber es war, als würde, indem ich den Greis, dessen höchste Vergehen nur in Zweifel bestanden, die ihm hie und da aufgestoßen, absolvierte, von der hohen, ewigen Macht, ein Geist des Himmels in mir entzündet, und als sei ich nur das Werkzeug, das körpergewordene Organ, dessen sich jene Macht bediene, um schon hienieden zu dem noch nicht entbundenen Menschen menschlich zu reden. (ETKM 255)

Creo que ese momento de verdad no mediada es importantísimo para que Medardus dé a las palabras un nuevo valor. A pesar de todo, los efectos de este cambio no se aprecian de inmediato y, hasta que Medardus, a instancias del prior, se decida a escribir en el convento de B... la autobiografía que ha de salvarle, le sucederán muchas cosas todavía: verá morir decapitado a Cyrillus, sufrirá él mismo un intento de asesinato, sentirá el terror de ser visitado una vez más por su doble y tendrá extraños sueños. Finalmente, el capuchino abandona Roma sin saber muy bien por qué: la razón que él mismo aduce para irse - la nostalgia de su país (ETKM 261) - es muy vaga y, en apariencia, no está vinculada a su redención, pero Medardus intuye que su vida correría peligro si se quedara en la ciudad y que sólo yéndose podrá escapar a la "ewige Qual der Verdammten" (*ibid.*). El carácter un tanto difuso de las razones de Medardus para marcharse de la Ciudad Eterna y regresar de nuevo a la vida monástica no es de extrañar si se tiene en cuenta que, en Italia, el fraile ya ha intentado - sin éxito - encontrar consuelo a sus tribulaciones en un convento (ETKM 220ss). Lo cierto es que la confesión oral de sus pecados al prior de éste y la durísima penitencia consiguiente han aportado muy poco a la paz espiritual de Medardus, aunque sí le han brindado la ocasión de conocer la terrible historia de su familia y el remoto origen de sus males. Tras el largo período de sacrificios impuesto por el superior de los capuchinos italianos, éste dice a Medardus (ETKM 221) que, gracias a él, ha conseguido entender el manuscrito que un enigmático pintor, antepasado de Medardus, le entregó tiempo atrás:

"Wisse ferner", fuhr der Prior fort, "daß jener alte fremde Maler, von dem du in der Beichte gesprochen, schon so lange als ich denken kann, zuweilen unser Kloster besucht hat und vielleicht bald wieder eintreffen wird. Er hat ein Buch mir in Verwahrung gegeben, welches verschiedene Zeichnungen, vorzüglich aber eine Geschichte enthält, der er jedesmal, wenn er bei uns einsprach, einige Zeilen zusetzte. - Er hat mir nicht verboten, das Buch jemanden in die Hände zu geben, und um so mehr will ich es dir anvertrauen, als dies meine heiligste Pflicht ist. Den Zusammenhang deiner eignen, seltsamen Schicksale, die dich bald in eine höhere Welt wunderbarer Visionen, bald in das gemeinste Leben versetzen, wirst du erfahren. [...] Jenen seltsamen Maler rechne ich zu den außerordentlichen Erscheinungen, die jeder erlauerten Regel spotten; ich bin zweifelhaft, ob seine körperliche Erscheinung *das* ist, was wir *wahr* nennen. So viel ist gewiß, daß niemand die gewöhnlichen Funktionen des Lebens bei ihm bemerkt hat. Auch sah ich ihn niemals schreiben oder zeichnen, unerachtet im Buch, worin er nur zu lesen schien, jedesmal wenn er bei uns gewesen, mehr Blätter als vorher beschrieben waren. Seltsam ist es auch, daß mir alles im Buche nur verworrenes Gekritzel, undeutliche Skizze eines fantastischen Malers zu sein schien, und nur dann erst erkennbar und lesbar wurde, als du mein lieber Bruder Medardus! mir gebeichtet hattest." (ETKM 225s)

Pero ni tan siquiera este prodigio, que nos recuerda aquella escena de *Der goldne Topf* en la que la narración de Serpentina hace legibles para Anselmus los signos que él mismo ha transcrito (*FuN* 231), ni tampoco toda la información contenida en el libro logran que Medardus comprenda realmente cuál ha sido el principio rector de su vida y se sienta por fin aliviado⁵⁴. Lo que sí consigue el pergamino del pintor es que Medardus se dé cuenta de que sus sueños, fantasías y vivencias pueden tener un perfil tan nítido como el que ha trazado el pintor al redactar -

⁵⁴ Las concordancias entre *Der goldne Topf* y *Die Elixiere des Teufels* no son de extrañar: Hoffmann empieza a trabajar en la novela el mismo día que envía el manuscrito del cuento a su editor (*Tb* 253).

aparentemente sin escribir una sola letra - la enrevesada crónica de su familia⁵⁵. Eso significa que, por primera vez, Medardus es consciente de que el liberarse del pecado heredado de generaciones anteriores y que él ha contribuido a aumentar con sus crímenes, pasa por la palabra: no una palabra falaz como la "novela" que había de salvarle de la cárcel, sino una palabra que recoja con fidelidad sentimientos y vivencias. Para conseguir ese grado de autoconocimiento liberador, el monje deberá redactar una confesión sincera y precisa, como la que de hecho conforma la novela *Die Elixiere des Teufels* en tanto que autobiografía. Para Hoffmann sólo este género parece ser capaz de reflejar la vida como lo hacen esos espejos convexos tan frecuentes en los cuadros de interiores holandeses: el espejo recoge de nuevo la escena, pero dándole una nueva dimensión, una perspectiva fugada. Del mismo modo, señala Georges Gusdorf, que utiliza esta imagen en uno de sus ensayos, la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado, sino la obra - y el drama - de una persona que, en un momento determinado de su historia, ha puesto todo su empeño en dar una imagen completa y concentrada de sí⁵⁶. Como muy bien puntualiza Wulf Segebrecht, el desafío que ha de afrontar Medardus para llegar a ser consciente de sí mismo y así salvarse es, pues, un reto expresivo: el mismo que ha de superar Hoffmann como artista, que aspira a convertir "das gestaltlos Scheinende" en algo "deutlich und rund" (ETKM 8)⁵⁷.

⁵⁵ "Das, was der Maler auf den letzten Seiten des Buchs in kleiner, kaum lesbarer bunt gefärbter Schrift zusammengetragen hatte, waren meine Träume, meine Ahnungen, nur deutlich, bestimmt in scharfen Zügen dargestellt, wie ich es niemals zu tun vermochte" (ETKM 226).

⁵⁶ Cf. Georges Gusdorf (1956), "Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie", en: Günter Niggel (ed.) (1989), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 121-147, aquí p. 140s.

⁵⁷ "Die Verknüpfungen, die 'geheimnisvollen Fäden', von denen immer wieder gesprochen wird, sind unlöslich an die Form der Selbstaussage gebunden; es sind somit

Lo curioso de *Die Elixiere des Teufels* es la ambigüedad en la que queda sumido el logro de Medardus: él mismo, al terminar su narración, no está seguro de haber alcanzado el objetivo de su vida, esto es, haber vencido realmente en su combate interno contra el Mal. Y a pesar de sus buenas intenciones⁵⁸, la labor del editor tampoco simplifica demasiado las cosas, pues da a quien lee una de cal y otra de arena: a continuación del texto del capuchino, hay una breve crónica escrita por el padre Spiridon, quien por mojigatería nunca se atrevió a leer el manuscrito de Medardus, en la que se narran los extraños sucesos que rodearon la muerte de éste. A tenor de dichos acontecimientos, todo parece indicar que finalmente Medardus sí consiguió salvarse (*ETKM* 289ss), y sin embargo, al principio de la novela, en un pasaje cronológicamente posterior a la narración de Spiridon, el editor cuenta que el monje que le proporcionó el texto de Medardus dudaba de si, en lugar de conservarlo, no hubiera sido mejor echarlo al fuego (*ETKM* 7s). Es muy posible que la ambigüedad resultante de *Die Elixiere des Teufels* refleje las dudas que Hoffmann tenía acerca de la bondad de su novela, es decir, acerca de si había llegado a resolver con eficacia el problema planteado: cómo conseguir que el protagonista encuentre su identidad verdadera a través de una narración

künstlerische Bedingungen, die den Zusammenhang dieses Lebens ausmachen. Das Leben erhält seinen Wert und seine Entschuldigung in der künstlerischen Bewältigung der scheinbaren Zufälle. Was sich Medardus als Lebensaufgabe in dem Prozeß der Selbsterkenntnis stellt, ist für E.T.A. Hoffmann die künstlerische Aufgabe." Cf. Wulf Segebrecht (1967), p. 192.

⁵⁸ "Nachdem ich die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen, [...] war es mir auch, als könne das, was wir insgemein Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei *der* aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen, und es aufzunehmen, mit der dunklen Macht, die über uns gebietet. Vielleicht geht es dir, günstiger Leser!, wie mir, und das wünschte ich denn, aus erheblichen Gründen, recht herzlich." (*ETKM* 8)

autobiográfica que estilísticamente quiere estar lo más próxima posible a la vivencia. Es seguro, al menos, que el tiempo no contribuyó a disipar las dudas de Hoffmann sobre esta obra suya: "Das Buch ist ganz etwas anders worden als ich im Sinn hatte", escribe Hoffmann a Kunz el 8 de marzo de 1818, refiriéndose a su proyecto *Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers*, y añade: "Es ist mir damit so ergangen wie mit dem ersten Bande der *Elixiere des Teufels*, den ich nicht hätte drucken lassen sollen" (*Bw* II 159)⁵⁹.

*

Quién sabe si el severo juicio de Hoffmann para con su novela está relacionado con las críticas desfavorables que ésta recibió al poco de ser publicada. En una recensión sobre *Die Elixiere des Teufels* que Hartmut Steinecke ha localizado recientemente en la *Leipziger Literatur-Zeitung* de mediados de abril de 1817⁶⁰, el anónimo redactor se extraña de que el argumento de la novela sea tan heterogéneo, vetado de episodios siniestros, humorísticos o grotescos, y se lo reprocha a Hoffmann citando textualmente algo que Medardus dice al peluquero Belcampo:

Daß ist ja eben das Unglück, [...] daß deinen Fratzen oft tiefer Sinn zum Grunde liegt, aber du verträdelst und verbrämst alles mit solch buntem Zeuge, daß ein guter, in echter Farbe gehaltener Gedanke, lächerlich und unscheinbar wird, wie ein, mit scheckigen Fetzen behängtes Kleid. (*ETKM* 218)

⁵⁹ Véase también la carta de Hoffmann dirigida a Hitzig del 2 de setiembre de 1814, ya citada en la nota 26 de este capítulo.

⁶⁰ Cf. *Leipziger Literatur-Zeitung* n° 100, 16.IV.1817, columnas 793-795. Cf. Hartmut Steinecke (1995), "E.T.A. Hoffmanns zeitgenössische Rezeption. Neue Zeugnisse", en: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*. Berlin: Erich Schmidt, vol. 3 (n° 41), pp. 70-83, aquí p. 72s.

Por lo demás, en dicha recensión se pone de manifiesto el creciente desprestigio de la novela gótica como género: al destacar el carácter hereditario y truculento de los crímenes que se relatan en *Die Elixiere des Teufels*, se critica el tipo de fantasía que cultiva Hoffmann como un subproducto de ese género: "Die Wirkung ihrer Gebilde ist meist eine wüste Verwirrung des Geistes, die keinen Kunstgenuss aufkommen lässt"⁶¹. Es evidente, según el crítico, que Hoffmann no ha alcanzado su objetivo de dar unidad a lo diverso, o quizá deba decirse que la unidad conseguida por Hoffmann no entraba dentro del canon estético aceptado.

Para el gusto más convencional de la época, en *Die Elixiere des Teufels* hay mucho de irregular y desmesurado. Hemos visto ya, por ejemplo, que la omnipresencia del cuerpo en la obra, ora reprimido ora desmandado, apunta hacia aspectos problemáticos de la mentalidad imperante. También el tipo de religiosidad que se muestra en la novela, pese a ser un pálido reflejo de la exhuberancia barroca de Calderón, por fuerza había de resultar chocante o, al menos, llamar la atención a un público en gran parte educado en el comedido protestantismo. Prueba de ello es que en varias recensiones se resalte como idea básica de la obra la "mönchisch-religiösen und religiös-mystischen Wundergeschichte"⁶².

⁶¹ *Ibid.* p. 73. A la pervivencia de ese desprestigio en la crítica literaria alemana - a diferencia, por ejemplo, de la anglosajona - se refiere Wolfgang Nehring (1992) en su artículo "Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*", en *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*. Berlin: Erich Schmidt, vol.1 1992/93 (1993), (nº 38/39), pp. 36-47.

⁶² En la *Zeitung für die elegante Welt* se caracteriza *Die Elixiere des Teufels* de "mystisch-phantastisch" y se la relaciona con el género de los "*Schicksalsdramen*" y, en especial, con *Der vierundzwanzigste Februar*, de Zacharias Werner. La historia de Medardus se lee como una historia moral y una advertencia ante la seducción del pecado, a pesar de que - según el redactor - el peso del destino atenúe la culpabilidad del protagonista. Para el primer volumen de *Die Elixiere des Teufels* cf. *Zeitung für die elegante Welt*, nº 229, 20.XI.1815, columnas 1825-1830; para el segundo, cf. nº 147, 29.VII.1816, columnas 1173-1175. Cito según Hartmut Steinecke (1995), p. 72.

Si comparamos ese aspecto religioso de *Die Elixiere des Teufels* con *La devoción de la Cruz*, veremos el singular tratamiento que Hoffmann da al milagro.

En la obra calderoniana, el libro *Milagros de la Cruz*, que Alberto da a Eusebio, hace de la extraordinaria vida de éste un eslabón más dentro de la cadena milagrosa cuyo hito principal es la resurrección de Jesucristo. Con el recurso del libro, en la obra se socava la noción de azar, y todos los prodigios en los que se ha visto involucrado Eusebio quedan así dotados de sentido salvífico. El libro confirma lo que Eusebio ya intuía sobre su vida y finalmente, gracias al pacto con Alberto, le garantiza que en la hora de su muerte podrá confesarse y alcanzar el perdón de Dios. La misma confesión resulta un milagro, o quizá debiera decir: *el* milagro, ya que se trata de una confesión *post mortem*. Acosado por las víctimas de sus crímenes, Eusebio se despeña y muere invocando a Alberto (*OC II 417*). Para camuflar al muerto y evitar así que Curcio intente dar sepultura a su hijo en un camposanto, los perseguidores de Eusebio esconden el cuerpo de éste bajo la fronda, con la esperanza de que los animales carroñeros acaben con él antes de que Curcio le encuentre. Al poco rato aparece Alberto, que providencialmente se encontraba cerca. Una voz de ultratumba, que se identifica como la de Eusebio, insta al obispo a que aparte las ramas que cubren el cuerpo (*OC II 418*):

De su parte/ mi fe, Alberto, te llamó,/ para que, antes de morir,/ me
oyeses de confesión./ Rato ha que hubiera muerto; pero libre se
quedó/ del espíritu el cadáver;/ que de la muerte el feroz/ golpe le
privó del uso/ pero no le dividió. (*OC II 418s*)

Pero todavía falta lo mejor: Julia descubre, tras muchas vicisitudes, que Eusebio, el pretendiente de cuyo incomprensible rechazo ella se vengó haciéndose bandolera y llevando a cabo incontables fechorías, el mismo que milagrosamente ha

resucitado para obtener la absolución de sus pecados, es su hermano. Este hecho la impulsa, a su vez, a confesar en voz alta sus crímenes, confesión que oye Curcio, padre de ambos. Éste, en un arrebato de dolor y de rabia, está dispuesto a matar a su hija, pero ve con estupefacción cómo ella se abraza a la cruz a cuyo pie ha caído muerto Eusebio, y se eleva por los aires (OC II 419).

Para ilustrar la extrañeza que provoca esta apoteosis final en la Alemania de principios del XIX, sirva como ejemplo el veredicto de Goethe: cuando éste, que admira la "*Bretterhaftigkeit*" del autor español, busca entre las obra de Calderón la más adecuada para el público weimariano, termina por rechazar *La devoción de la Cruz*, "da es auf die Menge doch nur durch den Stoff wirke, der als fremdartig selbst schon durch die Freiheit, womit er behandelt sei, gerade den Protestanten anstößig sei"⁶³. *La devoción de la Cruz* se estrenó en Bamberg el 13 de junio de 1811, meses después de que en Weimar se representara *El príncipe constante*⁶⁴. Mediante la crítica a las representaciones que él mismo había colaborado a llevar a cabo en tanto que escenógrafo, compositor de la música escénica y ayudante de dirección, Hoffmann intentó combatir la imagen un tanto negativa de las obras calderonianas⁶⁵: en el artículo que publicó la revista *Die Musen* en 1812 bajo el

⁶³ Así cuenta Schelling a A.W. Schlegel, en una carta fechada el 13 de octubre de 1802, la reacción de Goethe ante *La devoción de la Cruz*. Cf. *Aus Schellings Leben. In Briefen*. Edición de G.L. Plitt, Leipzig 1869, vol. I p. 423. Citado según Werner Brüggemann (1964), p. 190. Véase también Swana L. Hardy (1965), *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*, Heidelberg: Carl Winter, especialmente las pp. 19-43.

⁶⁴ *La devoción de la Cruz* se repitió en Bamberg el día 24 del mismo mes; se volvió a representar más adelante, el 20.10.1811 y 17.1.1812. También *El príncipe constante* y *La puente de Mantible* se llevaron a escena en Bamberg.

⁶⁵ Significativamente, en una carta a Hitzig fechada en Bamberg el 1. 7. 1812, Hoffmann responde así a la petición de la citada crítica para la revista *Die Musen*: "Für die Musen schicke ich Ihnen bestimmt nächstens einen Aufsatz der Nachrichten über unser Theater, vorzüglich die genaueste Rechenschaft von der oft so bezweifelten

título "*Über die Aufführungen der Schauspiele des Calderón de la Barca auf dem Theater in Bamberg*", Hoffmann relacionaba la gran emoción religiosa que algunas obras de Calderón podían provocar, tanto por su contenido como por su teatralidad católica (milagros, apariciones), con la no menos intensa experiencia estética del público:

Als die Schauspiele des Calderon de la Barca durch die meisterhafte Schlegelsche Übersetzung in Deutschland bekannter wurden, erregten sie eine nicht geringe Sensation, wiewohl in ihre tiefe Romantik nur die Wenigen eingehen konnten, welche mit wahrhaft poetischem Gemüt sich zu der unsichtbaren Kirche bekennen, die mit göttlicher Gewalt gegen das Gemeine wie gegen den Erbfeind kämpft und die triumphierende sein und bleiben wird. [...]
[...] Überhaupt fand bei jeder Aufführung eine sichtbare Rührung und Erhebung statt, und um so mehr ist dies nur dem Schauspiel, und nicht vielleicht der glanzvollen Darstellung der Schauspieler zuzuschreiben [...] Kurz, die *Andacht zum Kreuz* erregte eine wahre Andacht, und dies möchte wohl zur Zeit eine seltene Erscheinung im Theater sein. (*Nle* 17s y 21)

Hoffmann estaba convencido de que el teatro, a través del artificio y la ilusión, puede elevar al espectador, alejándole de lo cotidiano y ayudándole a vislumbrar otros niveles de realidad que hagan más compleja la ya conocida⁶⁶. En la citada

dramatischen Wirkung der Calderonschen Stücke und von den Erfordernissen bey ihrer Aufführung geben soll [sic]" (*Bw* I, 339 - el subrayado es mío).

⁶⁶ Hoffmann aboga claramente por un teatro no cultista, que conecte directamente con las emociones del público y no presuponga una determinada formación estética. Nótese que entre las razones que Hoffmann aduce para justificar el éxito de *La devoción de la Cruz* en Bamberg, está en primer lugar la religiosidad del público, pero también el hecho "[daß] es nicht verbildet, von dem theatralischen Genuß noch nicht übersättigt [...] ist" (*Nle*, 19). De ahí la crítica posterior de Hoffmann al estilo weimariano, el cual contemplaba las obras de Calderón como "Wordramen", en los cuales lo primordial eran la declamación y una gestualidad pretendidamente depurada que recordara las poses de las estatuas griegas. Sobre este tema compárese el libro de Heide Eilert (1977), *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen: Niemeyer. De este estudio, muy bien realizado, sorprende, sin embargo, que Eilert no se ocupe en absoluto de las obras calderonianas en cuya escenificación Hoffmann colaboró.

crítica, Hoffmann afirma también que en las obras de Calderón, y especialmente en *La devoción de la Cruz*, la escenografía no es superflua; con ella se intenta que, en la recepción de la obra, los sentidos estén implicados al máximo. De esta manera, según Hoffmann, se recoge el verdadero espíritu del catolicismo que impregna todo el drama:

...Eusebios und Julias Verklärung [wurde] als ein Mirakel sinnlich dargestellt [...], und es [liegt] ganz in dem Geist des Katholizismus [...], die Sinne bei der symbolischen Darstellung des Übersinnlichen in Anspruch zu nehmen.- (Nle 20)⁶⁷

Según se desprende de este pasaje, Hoffmann no considera que la confesión católica de Calderón afecte negativamente la calidad literaria de *La devoción de la Cruz*, sino todo lo contrario: al atreverse a representar un milagro sobre el escenario, Calderón da una dimensión simbólica a lo que en éste sucede y hace de lo representado la parte aprehensible de lo inmaterial, que de otro modo no podría ser captado por los sentidos. El milagro, pues, no es visto únicamente como la demostración de un poder divino, sino también como la cualidad no abstracta de ese poder. En ese momento privilegiado se produce precisamente la experiencia de inmediatez que Hoffmann anhela: el milagro no es tanto intermediario de lo absoluto, como sinécdoque de éste, *pars pro toto*.

⁶⁷ En *Die Elixiere des Teufels* el hermano Cyrillus reflexiona acerca de la relación entre lo sensible y lo suprasensible que se da en el catolicismo: "Ist es nicht herrlich, lieber Bruder Medardus, daß unsere Kirche darnach trachtet, jene geheimnisvollen Fäden zu erfassen, die das Sinnliche mit dem Übersinnlichen verknüpfen, ja unseren zum irdischen Leben und Sein gediehenen Organismus so anzuregen, daß sein Ursprung aus dem höhern geistigen Prinzip, ja seine innige Verwandtschaft mit dem wunderbaren Wesen, dessen Kraft wie ein glühender Hauch die ganze Natur durchdringt, klar hervortritt, und uns die Ahndung eines höheren Lebens, dessen Keim wir in uns tragen, wie mit Seraphsittichen umweht" (ETKM 26).

Volvamos ahora a *Die Elixiere des Teufels*. La palabra "Wunder" en ésta y en otras obras de Hoffmann está ligada por momentos a la naturaleza. Sirva de ejemplo lo que el prior italiano dice a Medardus:

Man sagt das Wunderbare sei von der Erde verschwunden, ich glaube nicht daran. Die Wunder sind geblieben, denn wenn wir selbst das Wunderbarste von dem wir täglich umgeben, deshalb nicht mehr so nennen wollen, weil wir einer Reihe von Erscheinungen die Regel der zyklischen Wiederkehr abgelauret haben, so fährt doch oft durch jenen Kreis ein Phänomen, das all unsre Klugheit zuschanden macht, und an das wir, weil wir es nicht zu erfassen vermögen, in stumpfsinniger Verstocktheit nicht glauben. Hartnäckig leugnen wir dem innern Auge deshalb die Erscheinung ab, weil sie zu durchsichtig war, um sich auf der rauhen Fläche des äußern Auges abzuspiegeln. (ETKM 225)

El prior se lamenta de la progresiva esquematización que permite al hombre separar la naturaleza de lo espiritual, y con ello deja traslucir el malestar de Hoffmann dentro de una tradición que contempla la naturaleza sobre todo como objeto de dominio⁶⁸. Lo curioso del caso es que esa actitud, que a Hoffmann se le antoja despectiva, y la suya propia, que apoyándose en teorías científicas en boga en su época⁶⁹, estaba más abierta a integrar lo prodigioso y lo irracional en su

⁶⁸ Como contrapunto a esa actitud, Hoffmann introduce el personaje del guarda forestal, perfectamente integrado en la naturaleza (ETKM 103s). Cf. Hanne Castein (1981), "Zum Naturverständnis E.T.A. Hoffmanns am Beispiel einer exemplarischen Stelle in den *Elixieren des Teufels*", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 27, pp. 16-21.

⁶⁹ Cf. Peter von Matt (1971), p. 63 nota 12; Wulf Segebrecht (1978), "Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin", en: Richard Brinkmann (ed.), *Romantik in Deutschland: ein interdisziplinäres Symposium* (nº especial *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*), Stuttgart: Metzler, pp. 267-290; Friedhelm Auhuber (1986), "E.T.A. Hoffmanns produktive Rezeption der zeitgenössischen Medizin und Psychologie", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 32, pp. 89-99.

visión del mundo, tienen el mismo origen: un cierto grado de libertad con respecto al medio natural⁷⁰. Esa relativa independencia no hubiera sido posible sin el distanciamiento que implican, primero, la estilización que de la naturaleza hacen las cortes y el patriciado urbano en los siglos XVI y XVII, y, segundo, el intento científico de comprender las leyes naturales. El alejamiento físico y psíquico respecto del entorno natural determina la relación moderna del hombre con éste y permite, entre otras cosas, que se desarrolle un sentimiento de nostalgia por la naturaleza y que ésta sea idealizada tanto en el ámbito especulativo como en el artístico. En época de Hoffmann e incluso antes existe ya cierta conciencia del proceso al que acabo de aludir. Schiller, por ejemplo, lo describe con exactitud en su ensayo sobre la poesía ingenua y la sentimental:

Wie kommt es, daß wir, die in allem, was Natur ist, von den Alten so unendlich weit übertrofen werden, gerade hier der Natur in einem höheren Grad huldigen, mit Innigkeit an ihr hangen, und selbst die leblose Welt mit der wärmsten Empfindung umfassen können? *Daher* kommt es, weil die Natur bei uns aus der Menschheit verschwunden ist, und wir sie nur außerhalb dieser, in der unbeseelten Welt, in ihrer Wahrheit wieder antreffen. Nicht unsere größere *Naturmäßigkeit*, ganz im Gegenteil die *Naturwidrigkeit* unsrer Verhältnisse, Zustände und Sitten treibt uns an, dem erwachenden Triebe nach Wahrheit und Simplizität, der, wie die moralische Anlage, aus welcher er fließt, unbestechlich und unaustilgbar in allen menschlichen Herzen liegt, in der physischen Welt eine Befriedigung zu verschaffen, die in der moralischen nicht zu hoffen ist. (texto realizado por el autor)⁷¹

⁷⁰ Cf. Hartmut y Gernot Böhme (1983), pp. 27-80.

⁷¹ Friedrich Schiller (1795/96) "Über naive und sentimentalische Dichtung" en: *Sämtliche Werke*. Ed. de Jost Perfahl, Benno von Wiese y Helmut Koopmann, München: Winkler, 1968, vol. V, p.448s.

Hoffmann no se da cuenta de que la distancia que hace posible el sentirse arrobado ante la naturaleza es igual (aunque de signo contrario) a la que permite minimizarla, y se lamenta de que muchos de sus contemporáneos hayan reducido falazmente la naturaleza a gabinete de curiosidades⁷². Se diría que en *Die Elixiere des Teufels* el autor alemán pretende probar la ignorancia y la escasa sensibilidad que revela cualquier actitud de suficiencia ante lo misterioso y también ante lo instintivo. De ahí que en *Die Elixiere des Teufels* la cara siniestra de la naturaleza, con sus poderes ocultos y fatales herencias, se manifieste en lo más íntimo, el cuerpo, y que la historia que narra todo esto esté escrita en primera persona, es decir, en la forma que más veracidad aparenta. Sin embargo, Hoffmann decide que su personaje no dé al principio testimonio incontestable de la presencia numinosa percibida, como en cambio sí hace Eusebio en *La devoción de la Cruz* cuando enumera todos los prodigios de los que ha sido testigo. En lugar de eso, Hoffmann opta por reflejar las dudas, el escepticismo y la soberbia de su protagonista, y añade una distancia suplementaria a la que establecen de por sí el tiempo transcurrido y el género narrativo⁷³, la distancia de su propia subjetividad⁷⁴. A

⁷² Algo así son las clases del erudito Mosch Terpin en *Klein Zaches genannt Zinnober*, tal como las satiriza el narrador: "Die Kollegia Mosch Terpins wurden nämlich in ganz Kerepes am häufigsten besucht. Er war, wie gesagt, Professor der Naturkunde, er erklärte, wie es regnet, donnert, blitzt, warum die Sonne scheint bei Tage und der Mond des Nachts, wie und warum das Gras wächst etc., so daß jedes Kind es begreifen mußte. Er hatte die ganze Natur in ein kleines niedliches Kompendium zusammengefaßt, so daß er sie bequem nach Gefallen handhaben und daraus für jede Frage die Antwort wie aus einem Schubkasten herausziehen konnte. Seinen Ruf begründete er zuerst dadurch, als er nach vielen physikalischen Versuchen glücklich herausgebracht hatte, daß die Finsternis hauptsächlich von Mangel an Licht herrühre. Dies, so wie, daß er eben jene physikalische Versuche mit vieler Gewandtheit in nette Kunststückchen umzusetzen wußte und gar ergötzlichen Hokuspokus trieb, verschaffte ihm den unglaublichen Zulauf" (*SW* 22).

⁷³ Recordemos que en *La devoción de la Cruz* tanto Eusebio como Curcio también narran los prodigios que han vivido. Cf. *OC* II 393s y 405 respectivamente.

veces, incluso Medardus advierte de forma explícita esa doble distancia: cuando nos presenta los hechos extraordinarios de su infancia, el monje dice no saber ya si realmente recuerda lo sucedido o si sólo ha imaginado lo que su madre le contaba (ETKM 12). En cualquier caso, queda claro que Medardus ha constatado varias veces en su vida una emoción que le ha estremecido como ninguna otra antes.

Lo que se cierne sobre Medardus en múltiples ocasiones y es designado por el monje con expresiones como "finstre Macht" (ETKM 153) o "ewige unerforschliche Macht" (ETKM 269) entre otras, es lo numinoso. Rudolf Otto señala en su libro *Das Heilige* que no cabe definir dicha categoría en un sentido estricto, "sino sólo dilucidarla [...] probando de guiar al oyente por medio de sucesivas delimitaciones, hasta el punto de su propio ánimo, en donde tiene que despuntar, surgir y hacérsele consciente"⁷⁵. En su intento de acercarse al carácter peculiar de la emoción religiosa, este estudioso libera la palabra *santo* de los contenidos éticos que, al menos en la acepción más popular del término, la han tenido secuestrada. Es cierto señala Otto, que las palabras *qadosch*, *hagios*, *sanctus* y *sacer* comprenden "lo absolutamente bueno, en el grado más alto de desarrollo y sazón de la idea". Sin embargo, identificar lo santo con lo absolutamente bueno es una reducción racionalista de un "reflejo sentimental,

⁷⁴ Werner Brüggemann señala que la poética del siglo XVIII siempre le había reprochado a Calderón la falta de consistencia de sus caracteres. Schelling, en el análisis que de *La devoción de la Cruz* hace en sus clases sobre filosofía del arte, es el primero que ve el vínculo entre la falta de subjetividad de los personajes calderonianos y la visión del mundo teocéntrica que determina toda la acción de dicho drama: "Calderón, obgleich die Züge seiner Charaktere groß und mit ungemeiner Schärfe und Sicherheit angegeben sind, bedarf doch des Charakteristischen weniger, weil er ein wahres Schicksal hat". Cf. *Schellings Werke*, ed. de Otto Weiß, Leipzig 1907, vol. III, p. 377, citado por Werner Brüggemann (1964), p. 197.

⁷⁵ Rudolf Otto (1917), *Das Heilige*. Traducción española de Fernando Vela: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1980, p.16, cf. también pp. 90-104.

primigenio y característico, que puede ser indiferente a la ética"⁷⁶. Que en su novela Hoffmann recoja una vivencia de lo sobrenatural que transgrede la separación entre Bien y Mal y reúne en sí ambos conceptos, muestra el empeño de este autor por eludir la interpretación reduccionista de lo religioso. Las múltiples y contradictorias manifestaciones de lo sobrenatural en *Die Elixiere des Teufels* reflejan algunos de los medios a través de los cuales lo numinoso se expresa de modo directo o indirecto respectivamente, y que son mencionados por Otto: por un lado, la *viva vox* y, por otro, lo terrible, lo grandioso, lo sublime y el milagro. Veamos algunos ejemplos: de niño y adolescente, Medardus se ha sentido embargado por la emoción de intuir el *mysterium tremendum* durante la misa solemne en el monasterio cisterciense⁷⁷ y en la procesión en honor a San Bernardo, donde experimenta en la persona de su madrina, la abadesa, el triunfo de la iglesia católica (ETKM 17)⁷⁸. Más adelante, después de haber tomado Medardus los hábitos y de que el hermano Cyrillus le haya mostrado la botella llena de un enigmático elixir con la que el diablo intentó tentar a San Antonio (ETKM 26ss), el capuchino vuelve a sentir que lo numinoso se abate sobre él, pero esta vez en su

⁷⁶ Ambas citas en Rudolf Otto (1917), p. 15.

⁷⁷ "Welches namenlose Gefühl durchbebt mich, wenn ich, das Rauchfaß schwingend am Hochaltare stand, und wenn die Töne der Orgel von dem Chore herabströmten und, wie zur brausenden Flut anschwellend, mich fortrissen - wenn ich dann in dem Hymnus ihre [der Äbtissin] Stimme erkannte, die, wie ein leuchtender Strahl zu mir herabdrang, und mein Inneres mit den Ahnungen des Höchsten - des Heiligsten erfüllte" (ETKM 16).

⁷⁸ A pesar de esta visión glorificada de la Iglesia, en *Die Elixiere des Teufels* no se ahorran críticas a ésta. Véanse por ejemplo las acusaciones que el prior formula contra el Papa al explicar a Medardus las razones de que Cyrillus fuera ajusticiado con tanta crueldad: "Cyrillus mußte nun bald gewahr werden, wie der Statthalter des Herrn nur zu sehr sein Reich in dieser Welt und ihren Lüsten suche und finde; wie er einer heuchlerischen Brut zum Spielwerk diene, die ihn trotz des kräftigen Geistes, der sonst ihm einwohnte, den sie aber durch die verworfensten Mittel zu beugen wußte, zwischen Himmel und Hölle herumwerfe" (ETKM 267).

manifestación más pavorosa: precisamente el día de San Antonio y durante la inspirada prédica de Medardus, se le aparece a éste su antepasado, el pintor del santuario del Santo Tilo:

Ich fühlte mich, wie von eiskalten grausigen Fäusten gepackt - Tropfen des Angstschweißes standen auf meiner Stirn - meine Perioden stockten - immer verwirrter und verwirrter wurden meine Reden - es entstand ein Flüstern - ein Gemurmel in der Kirche - aber starr und unbeweglich lehnte der fürchterliche Fremde am Pfeiler, den stieren Blick auf mich gerichtet. Da schrie ich auf in der Höllenangst wahnsinniger Verzweiflung. (ETKM 33)

Lo que Medardus describe no es aquí un afecto más, sino "un terror de íntimo espanto, que nada de lo creado, ni aun lo más amenazador y prepotente, puede inspirar"⁷⁹. En el fragmento citado se ve la habilidad de Hoffmann al usar de forma innovadora recursos propios de la novela gótica que logran sugestionar a quien lee⁸⁰. Sin embargo, a diferencia de muchas novelas de este tipo, Hoffmann evita dar una explicación racional a lo que no lo es. Así, en *Die Elixiere des Teufels*, como en otros textos de Hoffmann, al lector no se le brinda un cómodo refugio donde pueda tranquilizarse pensando que todos los fenómenos son explicables y que finalmente el mundo funciona del modo esperado⁸¹. Hoffmann se toma muy en serio la omnipotencia de lo numinoso y en su obra es la propia razón la que se ve

⁷⁹ Rudolf Otto (1917), p. 24.

⁸⁰ Cf. Garleff Zacharias-Langhans (1968), *Der unheimliche Roman um 1800*. Diss. Bonn; Horst Conrad (1974), *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann, pp. 57-99; Jürgen Klein (1975), *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Wolfgang Trautwein (1980), *Erlesene Angst - Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München, Wien: Hanser.

⁸¹ Cf. Horst Conrad (1974), p. 76.

amenazada por ello. El lector tiene la sensación de que, en cualquier momento, los acontecimientos pueden precipitarse y el monje, ser arrastrado por algo que siente radicalmente ajeno a él y que, sin embargo, determina su vida.

De momento nos hemos concentrado en la expresión siniestra de lo numinoso, que predomina en *Die Elixiere des Teufels*, y hemos dejado de lado el milagro propiamente dicho, que siendo turbador en la misma medida, tiene un carácter menos sombrío. Dado que en la portentosa muerte de Aurelie confluyen y se redimen los pecados del pasado (representados por el pintor y su descendencia) y los del presente (cometidos por Medardus), bueno será ver esa escena en detalle, en la que Viktorin, el *alter ego* de Medardus vuelve a aparecer acarreado fatales consecuencias. Será él quien asesine a Aurelie segundos antes de que ésta se consagre como esposa de Cristo. De todo ello tiene Medardus una especie de premonición cuando asiste a la ceremonia: molesto con la abadesa, que todavía no le ha perdonado y le considera un peligro para la novicia, Medardus reprocha mentalmente a su madrina que no valore la sinceridad de su arrepentimiento ni la dureza de su penitencia. Estos reproches generan en la exaltada mente del monje una cadena de asociaciones que culminan en el deseo de sacrificar a Aurelie⁸². Claro está que dicho impulso no es ninguna novedad para Medardus: tiempo atrás, él mismo intentó hacerlo realidad una vez, cuando, transtornado por los gritos de Viktorin, apuñaló a la joven justo antes de la ceremonia fraudulenta que pretendía

⁸² "Der böse Geist trieb mich wilder und wilder - schon wollte ich schreien: 'Haltet ein, verblendete Toren! nicht die von irdischem Triebe reine Jungfrau, die Braut des Mönchs wollt ihr erheben zur Himmelsbraut!' - mich hinabstürzen unter die Nonnen, sie herausreißen - ich faßte in die Kutte, ich suchte nach dem Messer, da war die Zeremonie so weit gediehen, daß Aurelie anfang das Gelübde zu sprechen" (ETKM 281).

convertirles en marido y mujer (ETKM 206)⁸³. Sin embargo, las palabras de Aurelie al profesar son un bálsamo ("milder Mondesglanz" ETKM 281) para el torturado ánimo del capuchino, que poco a poco se va calmando. De pronto ocurre lo peor: la figura medio desnuda de Viktorin, el doble de Medardus, irrumpe en la iglesia, supera todos los obstáculos que le separan de Aurelie y clava a ésta un puñal en el corazón. Mientras Medardus está arrodillado junto a la malherida, sucede el milagro: el pintor sale del cuadro que adorna el altar mayor y, colocándose junto al doliente capuchino, dirige una oración a Santa Rosalía, identificándola con la joven que está a punto de expirar (ETKM 282). Este hecho tiene dos significados para los fieles allí reunidos: el primero es confirmar que la muerte de Aurelie ha sido un martirio, que se ve como la repetición del de Sta. Rosalía⁸⁴. El segundo significado tiene que ver con la verdad del arte: el pintor no sólo se manifiesta *por medio de* su obra, sino que sale en persona de ella - se trata de un milagro que, a tenor de lo ya dicho sobre el ideal artístico hoffmanniano, bien podría llamarse de la inmediatez⁸⁵. Salta a la vista que este último aspecto está

⁸³ Puesto que Medardus intuye la capital importancia que la imagen interior de su amada tiene para él, es lógico que alterne el deseo de posesión amorosa con la idea de eliminar a Aurelie, algo que Peter von Matt designa como "die äußerste Form jenes 'Abschüttelns' der Person um des Phantasmas willen". Cf. Peter von Matt (1971), p. 57.

⁸⁴ "Ein Mirakel - ein Mirakel ja sie ist eine Märtyrin. - Sancta Rosalia ora pro nobis" (ETKM 282). No olvidemos que, además de la extraordinaria semejanza física de Aurelie con el cuadro dedicado a la santa, la muchacha ha escogido el nombre de Rosalía para su vida monacal.

⁸⁵ "'Mirakel, Mirakel', schrie das Volk immerfort: 'Seht ihr wohl den alten Mann im violetten Mantel? - der ist aus dem Bilde des Hochaltars herabgestiegen - ich habe es gesehen - ich auch, ich auch -' riefen mehrere Stimmen durcheinander und nun stürzte alles auf die Knie nieder und das verworrene Getümmel verbrauste und ging über in ein von heftigem Schluchzen und Weinen unterbrochenes Gemurmel des Gebets" (ETKM 282s). Cf. el extenso comentario de Peter von Matt (1971), pp. 55-67, al motivo de la vivificación del cuadro.

íntimamente relacionado con la forma autobiográfica de la que Hoffmann se sirve en su novela, pues también Medardus intenta salir de la confesión que ha fijado por escrito con su maltrecha identidad reconstruida. La vida revivida y expuesta con total sinceridad ha de evitar que Medardus caiga de nuevo en la soberbia y la impostura.

El lazo argumental que une las tribulaciones de éste con el pintor que desencadenó todos los males de su linaje, es el siguiente: tras la muerte de su maestro, Leonardo da Vinci, el antepasado de Medardus se apartó por vanidad del arte verdadero que aquél representaba y empezó a pintar amaneradamente con objeto de atraer al público:

Von dem alten Leonardo sprach er verächtlich, und schuf, abweichend von dem frommen, einfachen Stil, sich eine neue Manier, die mit der Üppigkeit der Gestalten und dem prahlenden Farbenglanz die Augen der Menge verblendete, deren übertriebene Lobsprüche ihn immer eitler und übermütiger machten. (ETKM 229)

Es evidente el paralelismo entre la actitud orgullosa del pintor y la vana retórica de su descendiente Medardus cuando predica desde el púlpito: el hecho de que Hoffmann ideara en la ficción un prodigio específico para redimir de su vacuidad al arte falsario, es síntoma de la importancia que él daba a dicho problema⁸⁶. Naturalmente, la solución milagrosa es completamente inusual en Hoffmann. De hecho, ésta no debe confundirnos: se trata del recurso que Hoffmann emplea sólo

⁸⁶ En ese sentido es significativo aquel episodio en el que el peregrino maldice a un joven que se pone a dibujar, como si se tratara de una *sagrada familia*, la escena que componen el propio peregrino, Medardus y su madre: "Elender Spötter, du willst ein Künstler sein und in deinem Innern brannte nie die Flamme des Glaubens und der Liebe; aber deine Werke werden tot und starr bleiben wie du selbst, und du wirst wie ein Verstoßener in einsamer Leere verzweifeln und untergehen in deiner eignen Armseligkeit" (ETKM 12s).

en uno de los planos de la narración - el que corresponde a Medardus y a sus antepasados. Si contemplamos la novela como un todo, es decir, incluyendo los materiales y comentarios añadidos por el editor, veremos que Hoffmann no se encuentra demasiado lejos de los remedios mencionados en el capítulo anterior: el humor, la ironía, lo grotesco, etc., capaces de aportar distancia a lo narrado. Para el autor alemán es paradigmático el uso que de ellos se hace en el *Quijote*: lo demuestra la aparición reiterada en sus obras de un elemento tan característicamente cervantino como es el "segundo autor", que se apoya en lo que otro ha escrito antes. En *Die Elixiere des Teufels* la distancia respecto lo narrado - menor que en otras obras - no se deriva de un "segundo autor", sino del editor ficticio y, en mayor medida, de uno de los personajes, el peluquero Peter Schönfeld. Éste, como don Quijote, loco de tanto leer (*ETKM* 89), se considera a sí mismo un artista y ha cambiado su nombre por el de Pietro Belcampo, que en su opinión se adecuaba mejor a su verdadera naturaleza. Dicho esto, se percibe ya que la doble identidad vincula al peluquero con Medardus, sólo que el primero acepta de bastante buen grado la confusión que le produce dicha duplicidad y el segundo, por su parte, padecerá la suya como una amenaza constante⁸⁷. Visto así, podría parecer que este contraste coloca a Schönfeld en una posición respecto a Medardus parecida a la que Gil, en el papel de gracioso, tiene por momentos respecto a Eusebio, como cuando, por ejemplo, Gil sale a buscar leña y, sabiendo la devoción que el bandolero Eusebio siente por la cruz, se cubre con cruces de pies a cabeza

⁸⁷ Después de hacer partícipe a Medardus de sus dos personalidades, el peluquero, que ha adivinado la verdadera condición del monje, suplica a éste: "Vergebung für beide, Pietro Belcampo, und Peter Schönfeld!" (*ETKM* 99).

para que éste no ose tocarlo⁸⁸. Esa similitud entre ambos personajes es real si tan sólo se tiene en cuenta la función relativizadora del gracioso en dramas que, como *La devoción de la Cruz*, se hallan más cerca de la tragedia que de la comedia.

Sin embargo, hay algo en el carácter de dicha relativización que hace muy diferentes a Schönfeld y a Gil: Gil es un personaje primario, sin atisbo alguno de sutileza que le haga comprender el comportamiento de alguien con una historia tan poco corriente como la de Eusebio. Las intervenciones del gracioso sirven aquí básicamente para aligerar la densidad dramática del texto, y el pragmatismo a ultranza de Gil irrumpe en la trama como una parodia de los elevados motivos que el protagonista tiene para actuar⁸⁹. En relación a Medardus, Schönfeld se convierte en otro tipo de antítesis: sintiéndose escindido en dos como aquél, Belcampo es capaz de reconocer en los gestos del monje, que afecta no serlo, "ein Kampf streitender Naturen" (*ETKM* 86). El peluquero demuestra tener un verdadero ojo

⁸⁸ "Por leña a este monte voy/ que Menga me lo ha mandado,/ y para ir seguro he hallado/
una brava invención hoy./ De la Cruz dicen que es/ devoto Eusebio; y así/ he
salido armado aquí/ de la cabeza a los pies" (*OC* II 410).

⁸⁹ Dicho carácter paródico es el que recalca A.W. Schlegel en su XXXVª conferencia sobre arte dramático y literatura: "Dieser [der Gracioso] dient meistens bloß dazu, die idealen Triebfedern, wonach sein Herr handelt, zu parodieren, welches er oft auf die zierlichste und geistreichste Weise tut. Selten wird er als wirksamer Hebel gebraucht, um durch seine Listen die Verwicklung zu stiften, in welcher man mehr den Witz des Zufalls bewundert." Cf. August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, ed. de Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, etc.: Kohlhammer, 1967, vol. VI: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 2. Teil, p. 265. Por su parte, Schelling, comparando *La devoción de la Cruz* con *Leben und Tod der Heiligen Genoveva* de Tieck, destaca la "Heiterkeit" conseguida por Calderón al incluir un personaje cómico en un drama religioso: "Man würde sich sehr irren, wenn man in dem Werk des Calderón eine fromme und heilige Darstellung erwartete, wie die meisten aus Unkunde solcher Werke sich denken: es ist keine Genoveva, wo der Katholizismus absichtlich fromm und im höchsten grad trübe genommen ist, es ist vielmehr eine durchaus poetische und unauslöslliche Heiterkeit darin; es ist alles im höchsten Stil profan darin, ausgenommen die Kunst selbst, welche wahrhaft heilig erscheint." Cf. *Schellings Werke*, ed. de Otto Weiß, Leipzig 1907, vol.III, p. 378, citado por Werner Brüggemann (1964), p. 216 nota 111.

clínico para descubrir lo que angustia a Medardus o lo que éste preferiría mantener oculto: sus deseos, su pasado, sus fantasmas. Orgulloso de su peculiar locura, Schönfeld presenta a Medardus un posible modo de enfrentarse a todas esas cosas: aceptar que éstas existen, pero situándolas en el mundo de las ideas, ya que, como tales, pueden ser dominadas mediante el lenguaje, que Belcampo, empleando un símil de su oficio, llama "tenacillas al rojo vivo"⁹⁰. Mientras que las situaciones cómicas que Gil genera son causadas por un cambio brusco de registro hacia el plano más elemental, Schönfeld catapulta lo que observa hacia un plano *sui generis* de reflexión, susceptible de ser escenificada⁹¹. En este personaje la perspicacia extrema convive con un exacerbado histrionismo que, a los ojos de Medardus, da a Schönfeld un aire de máscara (ETKM 84), que acaba por ser inquietante al capuchino (ETKM 220). Esta creciente desazón de Medardus con respecto a alguien que le ha salvado varias veces la vida se debe a que Schönfeld convierte en juego lo que para el monje es un problema existencial, con el consiguiente riesgo de frivolizarlo. Pero no se trata de frivolidad. El peluquero ha sabido encararse a la locura y la desintegración de un modo radicalmente distinto al de Medardus:

⁹⁰ Schönfeld salva a Medardus de quienes le persiguen por haberse enfrentado al pintor, y caracteriza a éste último así: "dieser Maler ist Ahasverus der ewige Jude, oder Bertram de Bornis, oder Mephistopheles [...], kurz ein schnöder Revenant, und durch nichts anders zu bannen, als durch ein glühendes Lockeneisen, welches die Idee krümmt, welche eigentlich *er* ist, oder durch schickliches Frisieren der Gedanken, die er einsaugen muß, um die Idee zu nähren mit elektrischen Kämmen" (ETKM 98). Mucho más adelante, Schönfeld aclarará la metáfora de las tenacillas: "ein Wortspiel ist ein glühendes Lockeneisen in der Hand der Narrheit" (ETKM 214).

⁹¹ "Zuletzt ergriff er [Schönfeld] das Messer, welches ich beim Umkleiden auf den Tisch gelegt, und stach damit, indem er eine Fechterstellung annahm in die Luft hinein. 'Ich töte Ihren Widersacher', rief er: 'und da er bloß eine Idee ist, muß er getötet werden können, durch eine Idee, und erstirbt demnach an dieser, der meinigen, die ich, um die Expression zu verstärken, mit schicklichen Leibesbewegungen begleite'" (ETKM 99).

transmutando lo amenazante de aquélla en salvación⁹² y sirviéndose para ello de un florido vocabulario estético (ETKM 212). Por ejemplo, cuando Medardus pide a Schönfeld que le arregle el pelo ("meine ...ganz in Verwirrung geratene Haare in Ordnung zu bringen" ETKM 84), aquél lamenta la burda expresión empleada por el capuchino, ya que le hiere en su amor propio de artista capilar ("Haarkünstler"):

Sollte der Bau dieser Hand, sollte der Funke des Genies, der aus diesem Auge strahlt, und wie ein lieblich Morgenrot die Nase färbt im Vorbeistreifen, sollte dein ganzes Wesen nicht dem ersten Blick des Kenners verraten, daß der Geist dir einwohnt, der nach dem Ideal strebt? - In Ordnung bringen! - ein kaltes Wort mein Herr! (ETKM 85)

Sin embargo, no hay falsedad alguna en las cabriolas verbales de Belcampo: se diría que en él pervive la etimología de la palabra *persona* y que su particular modo de ser persona es ser máscara - su cariño y fidelidad para con el atribulado Medardus así lo certifican⁹³.

En *Die Elixiere des Teufels* se ríe poco y las carcajadas predominantes, que son las del doble, se caracterizan por ser "schneidend" (ETKM 105), "wüst" (ETKM 165), "gellend" (ETKM 171) y "höhnisch" (ETKM 207), es decir, no precisamente

⁹² "ich selbst, ich selbst bin die Narrheit, die ist überall hinter dir her, um deiner Vernunft beizustehen, und du magst es nun einsehen oder nicht, in der Narrheit findest du nur dein Heil, denn deine Vernunft ist ein höchst miserables Ding, und kann sich nicht aufrecht erhalten, sie taumelt hin und her wie ein gebrechliches Kind, und muß mit der Narrheit in Kompagnie treten, die hilft ihr auf und weiß den richtigen Weg zu finden nach der Heimat - das ist das Tollhaus, da sind wir beide richtig angelangt, mein Brüderchen Medardus" (ETKM 213).

⁹³ Después de la muerte de Medardus, Schönfeld, que ha querido estar presente en el entierro, es acogido por Leonardus: ""Er nahm ihn als Laienbruder im Kloster auf; wir nannten ihn Bruder Peter, da er im Leben Peter Schönfeld geheißen, und gönnten ihm den stolzen Namen, weil er überaus still und gutmütig war, wenig sprach und zuweilen sehr possierlich lachte [...]. Der Prior Leonardus sprach einmal: des Peters Licht sei im Dampf der Narrheit verlöscht, in die sich in seinem Innern die Ironie des Lebens umgestaltet" (ETKM 290s).

benefactoras. Sin embargo, tal como señala Heide Eilert, hay en la novela un momento en el que la risa adquiere un matiz liberador⁹⁴: poco después de que el Papa insinúe a Medardus la posibilidad de que éste se convierta en confesor suyo, el monje, que no puede concentrarse en sus rezos, se acerca a un teatrillo de títeres donde se escenifica la lucha entre David y Goliat. Quien representa a éste último mediante un ingenioso truco consistente en unir el cuerpecillo de un muñeco a su propia cabeza y camuflar su verdadero cuerpo con una tela que hace el efecto de una capa, resulta ser Schönfeld, el cual ha decidido ofrecer su talento al teatro. Al oír las bravatas del gigante cabezón y reconocer en él a su amigo, Medardus se deja arrastrar por las risas del público y prorrumpe en carcajadas, "das längst ungewohnte Lachen der innern kindischen Lust", que contrasta con lo que la risa ha sido para él a lo largo de su vida: "der konvulsivische Krampf der innern herzerreißenden Qual" (ETKM 250). En *Die Elixiere des Teufels*, el personaje del peluquero-marionetista no sirve sólo de contrapunto al del monje, torturado y sometido por el destino y sus propios deseos; también es el antídoto contra la razón que, para investirse de autoridad, se vuelve grave y que, antes que conceder al bufón un lugar a su lado, prefiere asumir ella misma un papel ridículo, aunque en su caso éste carezca de toda liviandad y alegría⁹⁵. A través de Schönfeld, al que concede gran relevancia argumental, Hoffmann reclama en ésta su primera novela

⁹⁴ Cf. Heide Eilert (1977), pp. 57-60.

⁹⁵ August Wilhelm Schlegel, lamentándose de la desaparición del bufón en el teatro posterior a Shakespeare, describía así a esa razón pagada de sí misma: "sie [die Vernunft] ist immer besorgt, der Mantel ihrer Gravität möchte aus seinen Falten kommen; und lieber als der Narrenteilung einen anerkannten Platz neben sich zu gönnen, hat sie unbewußterweise die Rolle der Lächerlichkeit selbst übernommen, aber leider einer schwerfälligen und unerfreulichen Lächerlichkeit." Cf. August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, ed. de Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, etc.: Kohlhammer, 1967, vol. VI: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 2. Teil, (27. Vorlesung), p.139.

publicada un trato de favor para lo burlesco. Conociendo la posterior trayectoria literaria de este autor sabemos por qué: no es que Hoffmann considere la parodia, el humor o la ironía como una mera compañía a cuestiones más trascendentes - Hoffmann ve en esos recursos la única salida a la vía muerta en la que las palabras y los géneros, progresivamente desgastados, se han ido internando. Para él, la risa salva.

VI. CONCLUSIONES

El interés de Hoffmann por autores como Cervantes o Calderón debe relacionarse con varios factores. Por un lado, es importante la actitud del romanticismo temprano respecto a la tradición. A diferencia de la generación ilustrada, la romántica no cree que el pasado se deje atrás como algo obsoleto, y considera en cambio que en éste, o más concretamente en sus obras de arte, se encuentran las claves para alcanzar una nueva Edad de Oro. Esto implica una noción de historia como continuidad orgánica en la que los símbolos, que apuntan hacia lo absoluto, son transmitidos a través de un lenguaje formal heredado pero en continua transformación. Por otro lado, nos encontramos en una época en la que la "*Bildung*" ha adquirido para la burguesía un enorme prestigio como medio para afirmarse en sociedad y en la que los nuevos hábitos de lectura generan gran demanda de textos. En todo esto el escritor se encuentra perplejo: observa una flagrante contradicción entre el papel primordial otorgado al arte por la reflexión filosófica, el nuevo canon artístico fruto de ésta, y la práctica, despojada de toda reverencia, del público consumidor del que él depende. Estos dos aspectos ayudan a comprender el atractivo que una obra como el *Quijote* podía tener para los románticos. Según éstos, en el *Quijote* aparece claramente el conflicto entre un ideal transmitido por la lectura intensiva de novelas de caballerías y la realidad que se desentiende de él. Dicho conflicto es mediatizado por un narrador que transcribe lo escrito por otro(s), añadiendo en ocasiones algún comentario. Con ello, además de obtenerse un efecto distanciador, se ponen de manifiesto el vínculo de toda obra escrita con textos precedentes y la tarea hermenéutica que implica cualquier intento de crear algo con sentido en el ámbito estético, lo cual enlaza con la noción romántica de la historia como *continuum* orgánico.

Cuando Hoffmann se remite en sus obras a Cervantes y a Calderón por medio de citas y alusiones, explícitas o no, está intentando situarse dentro de un canon literario que, sin ser el de los autores más populares, es reconocido por una parte considerable del público. Con ello, Hoffmann busca para sí tanto ese reconocimiento como la complicidad de quien comparte su mismo bagaje de lecturas. En la "*Mystifizierende Anekdote*", un esbozo que había de servir de modelo para una serie de textos breves que Hoffmann no llegó a publicar jamás, el autor pretende someter a sus lectores a una prueba, quizá para resarcirse de la falta de consideración de éstos hacia él. La prueba consiste en percatarse de la falsedad de una anécdota sobre la presunta relación entre Calderón y Federico el Grande de Prusia y disfrutar de ese descubrimiento. La historia que Hoffmann da como cierta es un auténtico disparate cronológico, aunque este hecho queda bien camuflado por varios recursos, que son de uso frecuente en algunas formas épicas breves o en textos eruditos y confieren a la anécdota una notable verosimilitud. Contada así, la "*Mystifizierende Anekdote*" da fe de cuán consciente es Hoffmann del papel creativo que asume el lector al construir el sentido de un texto: en este caso si quien lee toma lo escrito al pie de la letra, sin cuestionar su veracidad, se aleja de la intención del autor, mientras que, si se da cuenta de la astuta maniobra de éste, puede convertirse en su cómplice, gozando del juego que el escritor ha planteado subrepticamente.

Ese disimulo y la innegable vertiente lúdica de la anécdota mixtificadora no niegan que la relación de ésta con el lector tenga un aspecto insólito, un aire desafiante que no se encuentra ya en otros textos hoffmannianos. Un pequeño detalle lo pone de manifiesto: el uso de las referencias bibliográficas. En la anécdota Hoffmann cita una fuente inexistente y arrastra así a quien lee hacia lo

que es fiable sólo en apariencia; por el contrario, en otras obras Hoffmann da referencias bibliográficas explícitas obedeciendo al deseo de compartir lo leído con quien le lee a él. Sirva de ejemplo la nota a pie de página que se halla al principio del "*Fantasiestück*" *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*. Hoffmann remite al lector a la fuente de la que ha bebido él mismo, la traducción de las *Novelas Ejemplares* realizada por Soltau, y de este modo no sólo tiende una mano al lector interesado en comprender todas las alusiones del texto, sino que se inserta él mismo en una cadena de lectores y escritores. Esto ocurre tanto en el plano real como en el ficticio. En el plano real dicha cadena es evidente: cuando Hoffmann da la referencia a *El coloquio de los perros* y titula su propia narración *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, es obvio que se presenta como el continuador de la novela ejemplar y que para ello ha de conocer por fuerza el texto cervantino. El plano ficticio, en cambio, multiplica los procesos de lectura y escritura, ya que Cervantes presenta el propio *Coloquio...* como un insólito diálogo entre dos perros, oído y transcrito en el hospital por el convaleciente alférez Campuzano, y el texto hoffmanniano pretende ser la conversación entre Berganza y el "viajero entusiasta", que éste reproduce por indicación expresa de su interlocutor.

El deseo de Hoffmann de emparentarse con un texto canónico como el cervantino no es el mero fruto de su ambición literaria: Hoffmann siente gran simpatía por la sagacidad crítica del personaje de Cervantes, y la fluidez temática del diálogo le permite además satirizar los males de su tiempo. Al situar el encuentro de Berganza y el viajero hacia el 1800, Hoffmann ha dado al perro una vida tan dilatada que éste puede detectar con facilidad defectos recurrentes, propios del género humano. Sin embargo, Hoffmann no se conforma con ceñirse

precisamente a esos males intemporales, sino que busca de modo inequívoco poner en evidencia la ridícula pretenciosidad de ciertos círculos burgueses de su época, los del "*Bildungsbürgertum*". Para conseguirlo, a Hoffmann no le duelen prendas, y ni siquiera evita ciertas infidelidades respecto a la obra de Cervantes: el Berganza hoffmanniano apenas explica nada sobre los más de doscientos años transcurridos entre lo contado a Cipión y el pasado inmediato que ahora él narra al viajero; sin embargo, en un momento de la conversación, Berganza hace referencia a uno de sus antiguos amos, el estudiante-poeta que ya aparecía en *El coloquio...*, y ahí se ponen de manifiesto los escasos escrúpulos de Hoffmann a la hora de falsear el original en el que se basa. El estudiante, que en Cervantes es mezquino y presuntuoso, es idealizado en el cuento de Hoffmann, como lo es también el entorno de la farándula en el que siglos atrás se movieron el perro y su joven amo. Hoffmann consigue con ello enfatizar la idea de degradación que impregna sus ataques al ambiente cultural de su tiempo. La oposición entre ser y parecer, tan presente en la obra cervantina, es recogida por Hoffmann, que la utiliza para denunciar la falta de auténtico sentimiento, tanto en la producción de pretendidas obras de arte como en el modo frívolo en el que el arte verdadero es degustado.

Hoffmann entiende la tradición no como algo museal, sino como un tránsito vivo, que transforma también a quienes se ven implicados en él. Esta concepción activa del vínculo entre autor y lector se expresa ya en el género empleado por Hoffmann en ese "*Fantasiestück*", la *continuatio*. Al lector atañe el reseguir y completar la sutura que une el texto hoffmanniano al cervantino - Hoffmann se limita a marcarla aludiendo a algunos personajes y episodios de *El coloquio de los perros* e indicando su fuente.

Más oblicua todavía es la relación entre *Der goldne Topf* y *El Licenciado Vidriera*, al que se hace referencia tan sólo una vez en el "*Fantasiestück*", y sin nombrarlo. En su cuento Hoffmann crea un personaje análogo al cervantino en algunos aspectos, de los cuales el más destacable es la mirada capaz de captar transparencia en lo que parece opaco. Cuando en la novela ejemplar Tomás Rodaja se vuelve loco por culpa de un filtro amoroso, no sólo cree ser de cristal sino que atraviesa con los ojos lo que le rodea como si todo fuera transparente. De modo parecido, el amor por Serpentina abre las pupilas y los oídos de Anselmus a lo que se oculta bajo apariencias vanas y convierte a éste en poeta haciéndole percibir *otra* realidad. En ella se refleja un plano mítico al que pertenecen la propia Serpentina y otros personajes, como el archivero Lindhorst o la vieja Rauerin. A ese plano se superpone la vida cotidiana, que en Hoffmann tiene a menudo visos grotescos. Encontramos aquí de nuevo la oposición entre ser y parecer, y también entre ideal y realidad, aunque el narrador que nos presenta las tribulaciones del estudiante Anselmus no pierda su sonrisa levemente irónica ni siquiera cuando se refiere al ideal.

Hoffmann parece recoger en *Der goldne Topf* la idea de Hogarth según la cual existe una transición continua entre ideal y caricatura. Quizá provenga de ahí la presencia constante de la *figura serpentinata* en el "*Fantasiestück*", aunque ésta se pueda relacionar también con la alusión como recurso. En efecto, el texto hoffmanniano se acerca y se aleja, meándrico, de las obras a las que sutilmente hace referencia. El serpenteante camino seguido por Hoffmann demuestra que nadie crea sin referentes y que el darlos a conocer, aun del modo más oblicuo, puede reforzar el vínculo entre él y sus lectores, formando parte del efecto estético

de una obra. En ésta es posible rastrear lo leído a través de sus transformaciones y es así como el autor no sólo presenta su obra sino también la génesis de ella.

Si la alusión es un recurso que pone en evidencia lo fecundas que pueden ser las lecturas de quien escribe y del público de éste, en *Der goldne Topf* es esencial el tema de cómo se conserva y transmite lo poético: para llegar a la poesía, Anselmus ha de pasar por un período de aprendizaje que consiste precisamente en ser copista. Su tarea, que uno tendería a considerar mecánica y poco creativa, se convierte en una verdadera educación de los sentidos y tiene un doble objetivo: el de descubrir aquellas facetas de la realidad que son negadas sistemáticamente por quienes pretenden monopolizarla y el de acceder a un lenguaje que se mantiene vivo a pesar de haber sido conservado por escrito.

En Hoffmann conviven el deseo de dar lo que escribe la cualidad de lo inmediato y mudar así la lectura en vivencia, y la certeza de que ningún escritor puede escapar a su condición de intermediario. En *Der goldne Topf*, Hoffmann llega a afirmar incluso que ni siquiera el artista goza de esa inmediatez ideal: también él ha aprendido a percibir y a expresar lo verdaderamente sustantivo - lo que se oculta en las rendijas de lo cotidiano - con la ayuda de aquellos textos en los que es posible hallar todavía un lenguaje no desgastado. Sólo si se tiene en cuenta esta declaración de amor a unos libros en los que palpitan las palabras penetrantes de verdad, se comprenderá por qué la copia tiene un valor tan positivo en la obra hoffmanniana. Para el autor alemán la fidelidad que se supone a la copia no tiene nada de servil, sino que es fruto de la extrema concentración del copista, quien de esta manera se desprende de sí mismo y llega a internarse en la obra ajena. Dicho desprendimiento es el mismo que requiere el poeta para alejarse de las penalidades que le constriñen. El arte que no surge de dicha actitud se queda en remedo de lo

prescindible. La copia educa la mirada - se aprende a apreciar lo esencial y a dar a los detalles su justa importancia.

A partir de todas estas reflexiones se comprende el interés que para Hoffmann podía tener un recurso como el narrador del *Quijote*. Cuando éste se personaliza, se nos revela también su condición de copista, de "segundo autor", que transcribe y a veces comenta lo escrito por Cide Hamete Benengeli, el cual a su vez ha consultado crónicas de otros. Hoffmann emplea un recurso parecido en una de sus últimas obras, *Prinzessin Brambilla*. En ella el narrador dice basarse en un texto previo y en los *Balli di Sfessania*, una serie de grabados del grabador alsaciano Jacques Callot. El copista hace visible la estructura de lo narrado cuando, por ejemplo, lo interrumpe bruscamente, alegando haber encontrado lagunas en el original. Pero a pesar de las posibilidades que ofrece la figura del copista, es innegable también que ésta casa mal con la del poeta visionario y genial, que tan cara resulta al romanticismo. Adoptar el lenguaje heredado sin más puede emplearse como subterfugio para evitar riesgos verdaderos, los inherentes a toda creación. Tal es la actitud del imitador y del epígono, quienes por falta o exceso de reverencia hacia aquello que les sirve de modelo terminan por rebajarlo a la categoría de molde. Hoffmann es consciente de ello y presenta en el *capriccio* un modo de escapar a los peligros que encierra la tradición si ésta se vuelve corsé: el distanciamiento, sea por la vía del humor, de lo grotesco, la ironía o la parodia. Es cierto que ninguno de estos medios está exento de ambigüedad y que, si bien son excelentes para desenmascarar el patetismo hueco, es posible que su labor devaluadora vaya demasiado lejos. En obras como el *Kater Murr* Hoffmann lleva dicha ambigüedad hasta el extremo de que en pasajes nada jocosos utiliza el mismo tipo de lenguaje que es parodiado en otros. De ahí el carácter paradigmático que

para Hoffmann adquiere la figura de don Quijote, quien mantiene la dignidad a fuerza de coherencia, la misma que tan a menudo le hace caer en lo grotesco. A él se asemejan personajes como Serapion el ermitaño o el Peter Schönfeld de *Die Elixiere des Teufels*.

La conciencia de estar ligado a la tradición parece generar en Hoffmann sentimientos contrapuestos. Por un lado está la seguridad que da la tradición concebida como el suelo fértil donde las propias ideas pueden germinar; por el otro aflora el temor de verse aplastado por el alud de lo transmitido, el miedo a generar un arte que no sólo no es expresión de uno mismo, sino que incluso actúa de pantalla, impidiendo la experiencia directa de las cosas. La identidad del artista en tanto que individuo creador parece encontrarse en entredicho. El motivo que Hoffmann toma de *La devoción de la Cruz*, una cruz marcada sobre el pecho del protagonista y de la que resultará ser su hermana, refleja el carácter ambivalente de toda herencia, que tanto es lo valioso, transmitido de una generación a otra, como el lastre que uno nunca se acaba de quitar de encima. En ese sentido es significativo que en el drama calderoniano la marca cruciforme sea a la vez signo ominoso y salvador. La cruz marcada sobre la piel recuerda a Curcio la brutal injusticia que cometió contra su mujer, encinta de sus hijos Eusebio y Julia, pero para éstos, salvados por intercesión de la cruz, la señal cruciforme se torna profecía de otro milagro que les conducirá a la gloria eterna. Sobre dicha marca se sostiene la identidad de Eusebio, que durante años desconoce por completo sus orígenes. Hoffmann señala de modo análogo el cuerpo del capuchino Medardus, personaje principal de su novela *Die Elixiere des Teufels*, pero también al de otros personajes, uno de los cuales se parece asombrosamente al monje, dando lugar a

múltiples confusiones. La función de la marca deja de ser así la de distinguir a quien la tiene y, en lugar de reforzar la identidad de éste, le hace sentir inseguro y escindido. Este sentimiento de desintegración aumenta en el protagonista de la novela por culpa de los impulsos irrefrenables de su cuerpo marcado, que le asaltan de modo intempestivo. Para Medardus el cuerpo es una parte de sí que él se esfuerza en negar y que para colmo parece haber tomado vida propia. Resumido así el papel que la señal en forma de cruz desempeña en *Die Elixiere des Teufels*, se diría que ésta se limita a disfrazar con los atributos del destino el poder oscuro del inconsciente, que los románticos empezaban a intuir. Pero es que, a parte de ese aspecto, y sin menoscabo de su importancia, Hoffmann dota a la marca cruciforme de una dimensión íntimamente relacionada con su propia tarea de escritor. Para que Medardus pueda salvarse, esto es, sentirse liberado de su terrible destino, deberá comprender de qué naturaleza es la relación entre su yo consciente y ese otro yo desgajado de él, que de manera misteriosa va cruzándose en su camino. Lo relevante es que el sendero fijado por Hoffmann para esa peculiar salvación es el de la escritura. Un abad impone a Medardus la penitencia de narrar por escrito las propias experiencias tal como fueron vividas en su día, es decir, renunciando de antemano a presentarlas desde el punto de vista de quien ya sabe hacia dónde se dirige. Si de *Die Elixiere des Teufels* tan sólo se tienen en cuenta los papeles póstumos de Medardus, la salvación pasa por la autobiografía, despojada de toda pretensión teleológica. Pero no ha de olvidarse que el texto atribuido a Medardus en la ficción no es la novela completa, ni tampoco cómo modifica el resto de ésta lo dicho por Medardus.

Vinculando identidad y escritura, la marca cruciforme se convierte en cifra de la tradición *incorporada*, de la tradición hecha cuerpo pero vista como un corsé que

sujeta y oprime. A ella se opone otro lenguaje tan evocador de lo vivido, que hasta se identifica con ello, esto es, con lo que no se hereda sino que surge a partir de la experiencia individual. El tránsito de la palabra como imposición y como impostura a la palabra-vivencia es narrado por Hoffmann a partir de un momento que para el protagonista tiene una gran intensidad mística y preludia un milagro. En éste se da esa inmediatez que Hoffmann anhela para sus palabras aun sabiendo que se trata de un ideal inalcanzable.

La literatura, vista como un proceso en el que siempre se acaba por transmitir lo leído: Hoffmann no puede ni quiere asumir una postura ingenua que pretenda ignorar este hecho. Por ello, en la novela de Hoffmann la autobiografía ficticia se ve insertada entre un prólogo y un epílogo, y un editor ficticio la interrumpe con sus intervenciones y añadidos. Pero Hoffmann es consciente también de los conflictos que ello supone para el artista tal como éste se concibe en Occidente a partir del siglo XVIII, si no antes: la sombra siniestra de la epigonalidad y la imitación planea sobre todo escritor, paralizándole y minando su identidad creativa. Para vencer dicha parálisis Hoffmann introduce en *Die Elixiere des Teufels* a Schönfeld, un personaje grotesco que, loco de tanto leer, ayuda a Medardus a mirarse desde otro ángulo. Más allá de ser un guiño al conocedor del *Quijote*, Schönfeld se convierte así en el instrumento que exorciza los temores de quien escribe y también en reflejo del lector como tal: un individuo oscilante entre la identificación y el distanciamiento, eslabón de una cadena que parece no tener fin.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Obras citadas mediante siglas:

Calderón de la Barca, Pedro

OC: *Obras Completas de Don Pedro Calderón de la Barca.* (En tres tomos). Nueva edición, prólogo y notas de A. Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, ⁵1987.

Cervantes Saavedra, Miguel de

NE: *Novelas Ejemplares,* Madrid: Aguilar, 1943.

DQ: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Nueva edición conforme a los textos de las dos impresas por Juan de la Cuesta en 1605, precedida de una sucinta *Vida del gran ingenio complutense,* con un prólogo y notas, e ilustrado con las láminas pertenecientes a la edición de la Academia Española de 1780 por Juan Suñé Benages. Barcelona: Joaquín Gil, 1932.

Hoffmann, E. T. A.

FuN: *Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors,* texto íntegro fijado según las primeras ediciones y las de Carl Georg von Maassen y Georg Ellinger, ed. y epílogo de Walter Müller-Seidel, notas de Wolfgang Kron. München: Winkler, 1960.

ETKM: *Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr,* texto íntegro fijado según las primeras ediciones y las de Carl Georg von Maassen y Georg Ellinger, epílogo de Walter Müller-Seidel, notas de Wolfgang Kron. München: Winkler, 1961.

SB: *Die Serapions-Brüder,* texto íntegro fijado según la primera edición (1819-1820) y las de Carl Georg von Maassen y Georg Ellinger, epílogo de Walter Müller-Seidel, notas de Wulf Segebrecht. München: Winkler, 1976/79.

SW: *Späte Werke*, texto íntegro fijado según las primeras ediciones y las de Carl Georg von Maassen, Georg Ellinger y Hans von Müller (*Meister Floh*), epílogo de Walter Müller-Seidel, notas de Wulf Segebrecht. München: Winkler, 1969/1979.

Nle: *Nachlese. Dichtungen, Schriften, Aufzeichnungen und Fragmente*, nueva edición, textos fijados según las primeras ediciones y los manuscritos, ed., notas y epílogo de Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1981.

SzM-Nle: *Schriften zur Musik. Nachlese*, textos fijados según las primeras ediciones y los manuscritos, ed., notas y epílogo de Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1963.

Tb: *E.T.A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe*, edición notas e índices de Hans von Müller, Berlin: Gebrüder Paetel, 1915.

Bw: *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, compilada y anotada por Hans von Müller (+) y Friedrich Schnapp, ed. de Friedrich Schnapp,
vol. I: *Königsberg bis Leipzig 1794-1814*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
vol. II: *Berlin 1814-1822*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
vol. III: *Anhänge*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

Aufz: *E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*, ed. de Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1974.

AA.VV. (1971), *Der Leser als Teil des literarischen Lebens. Eine Vortragsreihe mit Marion Beaujean, Hans Norbert Fügen*,

- Wolfgang R. Langenbucher, Wolfgang Strauß, Bonn: Bouvier Verlag/ Herbert Grundmann.
- Argullol, Rafael (1983), *El Héroe y el Único: una incursión en el yo trágico del romanticismo*. Madrid: Destino, 1990.
- (1983), *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera.
- Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (1992), *Text + Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann*, München: Edition Text + Kritik.
- Auhuber, Friedhelm (1986), *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1986), "E.T.A. Hoffmanns produktive Rezeption der zeitgenössischen Medizin und Psychologie", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 32, pp. 89-99.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1964), *Cervantes: Three Exemplary Novels*. New York: Dell Publishing Co.
- Bajtin, Mijaíl (1934-1935), "La palabra en la novela", en: M.B. *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991, pp. 77-236.
- Baudelaire, Charles (1855), "De l'essence du rire", en: C.B., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres OEuvres critiques*, ed. de Henri Lemaitre. Paris: Bordas, 1990, pp.241-263.
- Bauer, Roger (ed.) (1990), *Inevitabilis vis factorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Ed. de Roger Bauer en colaboración con Michael de Graat y Johannes von Schlebrügge. Bern, Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang.
- Beardsley, Christa Maria (1985), *E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftliche*

Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik. Bonn: Bouvier Verlag.

Beaujean, Marion (1971), "Das Leseublikum der Goethezeit - Die historischen und soziologischen Wurzeln des modernen Unterhaltungsromans", en: AA.VV. (1971), *Der Leser als Teil des literarischen Lebens*, pp. 5-32.

Becker-Cantarino, Baerbel (1974), "'Die schwarze Legende'. Zum Spanienbild der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts", en: *Deutsche Philologie*, 94, pp. 183-203.

Begemann, Christian (1987), *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur- und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main: Athenäum.

- (1991), "Zerrissenheit. Überlegungen zum romantischen Thema des Identitätskonflikts", en: Eijiro Iwasaki (ed.), *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Begegnungen mit dem Fremden. Grenzen - Traditionen - Vergleiche*, München: Iudicium, vol. II: *Theorie der Alterität*, pp. 227-235.

Behler, Ernst (1978), "Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik", en: Richard Brinkmann (ed.) (1978), *Romantik in Deutschland*, pp. 572-583.

- (1988), *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn, etc.: Schöningh.

- (1990), "Die Bedeutung Calderóns für den Begriff des Schicksals und der Tragödie in der deutschen Romantik", en: Roger Bauer (ed.) (1990), *Inevitabilis vis...*, pp. 18-33.

Bergel, Lienhard (1947), "Cervantes in Germany", en: Angel Flores; M.J. Bernadette (eds.), *Cervantes Across the Centuries. A Quadricentennial Volume edited by A.F. & M.J.B.*, New York: The Dryden Press, pp. 305-342.

- Bertrand, J.J.A. (1914), *Cervantès et le romantisme allemand*. Paris: F. Alcan.
- Best, Otto F. (1989), *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Blanco Unzué, Ricardo (1981), *Die Aufnahme der spanischen Literatur bei Friedrich Schlegel*. Frankfurt am Main, etc.: Lang.
- Bloom, Harold (1973), *La angustia de las influencias*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila Editores, ²1991.
- Blumenberg, Hans (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ³1993.
- Böhme, Hartmut; Böhme, Gernot (1983), *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, ²1992.
- Bohrer, Karl Heinz (1978), *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1983.
- (1987), *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Bosse, Heinrich (1978), "Dichter kann man nicht bilden. Zur Veränderung der Schulrhetorik nach 1770", en: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 10, pp. 80-125.
- Bourdieu, Pierre (1978), "Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung", en: Peter Bürger (ed.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bravo-Villasante, Carmen (1944), "La realidad de la ficción negada por el gracioso", *Revista de Filología Española*, XXVIII, abril- sept. 1944, pp. 264-268.

- (1973), *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1992.

Richard Brinkmann (ed.) (1978), *Romantik in Deutschland: ein interdisziplinäres Symposium* (nº especial *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*), Stuttgart: Metzler.

Brüggemann, Werner (1956), "Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes", en: Johannes Vincke (ed.), *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, con la colaboración de E. Schramm, G. Schreiber y José Vives, Münster: Aschendorff, vol. 12, pp. 1-146.

- (1958), *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorff.

- (1964), *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster: Aschendorff.

Bürger, Christa (1979), "Zur Dichotomie von 'höherer' und 'volkstümlicher' Bildung. Zum Funktionswandel der Literatur in der bürgerlichen Gesellschaft", en: R. Schäfer (ed.), *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*. München: Fink, pp. 74-102.

- (1982), "Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze", en: C. Bürger, P. Bürger, J. Schulte-Sasse (eds.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 9-39.

Burke, Joseph; Caldwell, Colin (s.a.), *Hogarth. The Complete Engravings*. London: Alpine Fine Arts Collection.

Burkhard, Oskar (1952), "The *Novelas Exemplares* in Germany", en: *Modern Language Notes*, Baltimore, pp. 401-405.

Busch, Werner (1984), "Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18.

- Jahrhundert", en: Herbert Beck et al. (eds.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin: Mann.
- Caner Liese, Robert (1995), *Pensamiento y lenguaje en Friedrich von Hardenberg (Novalis)*. Tesis doctoral Univ. de Barcelona.
- Caroli, Christa (1968), "'Ritter Gluck'. Hoffmanns erstes Fantasiestück", en: Helmut Prang (ed.) (1976), pp. 335-358.
- Casalduero, Joaquín (1962), *Sentido y forma de las novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- Castein, Hanne (1981), "Zum Naturverständnis E.T.A. Hoffmanns am Beispiel einer exemplarischen Stelle in den *Elixieren des Teufels*", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 27, pp. 16-21.
- Chambers, Ross (1971), "The Artist as Performing Dog", en: *Comparative Literature*, 23, pp. 312-324.
- Close, Anthony (1977), *The Romantic Approach To 'Don Quixote'. A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*. Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press.
- Conrad, Horst (1974), *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann.
- Cramer, Thomas (1966), *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*. München: Fink.
- Daemmrich, Horst Š. (1992), "E.T.A. Hoffmann: Kater Murr", en: *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, pp. 203-249.
- Dahmen, Hans (1926), "E.Th.A. Hoffmann und G.H. Schubert", en: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 1, pp. 62-111.

Diderot, Denis (1798), *El sobrino de Rameau*. Edición de Carmen Roig. Traducción de Dolores Grimau. Madrid: Cátedra, 1985.

Dotzler, Bernhard J. (1988), "'Dem Geist stehen die Geister bei.' Zur 'Gymnastik' E.T.A. Hoffmanns", en: Jürgen Forhrmann; Harro Müller (eds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 365-399.

Edwards, Gwynne (1973), Cervantes' 'El Licenciado Vidriera': Meaning and Structure", en: *Modern Language Review*, 68, pp. 559-568.

Egli, Gustav (1927), *E.T.A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk*. Zürich, Leipzig, Berlin: Orell Füssli.

Eilert, Heide (1977), *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Tübingen: Niemeyer.

Elling, Barbara (1973), *Leserintegration in Werk E.T.A. Hoffmanns*. Bern, Stuttgart: Haupt.

- (1976), "Der Leser E.T.A. Hoffmanns", en: *Journal of English and Germanic Philology*, 75, pp. 546-558.

Engelsing, Rolf (1974), *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*. Stuttgart: J.B.Metzler.

Erné, Nino (1974), "Neues vom Kater Murr", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 20, pp. 76-81.

Farinelli, Arturo (1892), "Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie", en: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, Neue Folge, 5, pp. 135-206; 276-332.

- (1895), "Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie" [continuación], en: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, Neue Folge, 8, pp.318-407.

Feilchenfeldt, Konrad (1990), "Die Stimmung des 'Fin de siècle' um 1800. Zur Deutung des 'fatalen Datums' aus epochengeschichtlicher Sicht", en: Roger Bauer (ed.) (1990), pp. 60-73.

Feldges, Brigitte; Stadler, Ulrich (1986), *E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung*, con la colaboración de Ernst Lichtenhahn y Wolfgang Nehring, München: C.H. Beck.

Feldmann, Helmut (1971), *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik*. Köln, Wien: Böhlau.

- (1973), "Carlo Gozzi und das Theater des Siglo de Oro", en: H. Baader, E. Loor (ed.), *Festschrift für Fritz Schalik*. Frankfurt am Main: Klostermann, pp. 88-101.

Feldt, Michael (1982), *Ästhetik und Artistik am Ende der Kunstperiode. Textanalytische, kunstphilosophische und zivilisationsgeschichtliche Untersuchungen zur Prosa von Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heine und Büchner*. Heidelberg: Carl Winter.

Fielding, Henry (1749), *Tom Jones*. London: Everyman's Library, 1957.

Flögel, Carl Friedrich (1784-1785), *Geschichte der Komischen Litteratur*. Liegnitz, Leipzig: David Siebert. 4 vols. Reimpresión en 2 vols., Hildesheim, New York: Georg Olms, 1976.

Foucault, Michel (1966), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México D.F., etc.: Siglo XXI, 21 1991.

Frank, Manfred (1989), "Aufklärung als analytische und synthetische Vernunft. Vom französischen Materialismus über Kant zur Frühromantik", en: Jochen Schmidt (ed.), *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 377-403.

- (1989), *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Franzbach, Martin (1974), *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: Fink.

- (1991), *Cervantes*. Stuttgart: Reclam.

Frenzel, Elisabeth (1961), *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner, ⁸1992.

- (1986), "Mißverständene Lektüre. Musäus' *Grandison der Zweite* und Wielands *Don Sylvio von Rosalva* - zwei deutsche Donquichottien des 18. Jahrhunderts", en: Theodor Wolpers (ed.) (1986), pp. 110-134.

Freud, Sigmund (1919), "Das Unheimliche", en: *Studienausgabe*. Ed. de Alexander Mitscherlich, Angela Richards y James Strachey, Frankfurt am Main: Fischer, 1982, vol. 4, pp. 241-174.

Fried, Jochen (1987), "'Umschließende Sphäre'. Frühromantische Mythologie und spätrromantische Enttäuschung", en: Ernst Behler, Jochen Hörisch (eds.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn, München, etc.: Schöningh, pp.174-189.

Friedman, Edward H. (1974), "Conceptual Proportion in Cervantes' 'El Licenciado Vidriera'", en: *South Atlantic Bulletin*, 39, pp. 51-59.

Fügen, Hans Norbert (1971), "Literaturkonsum und Sozialprestige", en: AA.VV. (1971), *Der Leser als Teil des literarischen Lebens*, pp. 33-51.

Fühmann, Franz (1979), *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.

Gadamer, Hans-Georg (1960), *Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B. Mohr, ⁶1990, vol. 1: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*.

- Genette, Gerard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Ed. por Karl Richter en colaboración con Herbert G. Göpert, Norbert Müller y Gerhard Sauder. Vol. I.2.: *Erster Weimarer Jahrzehnt 1775-1786 I*, ed. por Hartmut Reinhardt. München, Wien: Hanser, 1987.
- , *Schriften zur Weltliteratur*, ed. de Horst Günther, Frankfurt am Main: Insel, 1987.
- Gombrich, E.H. (1960), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Versión de Gabriel Ferrater. Barcelona: G.Gili, 1979.
- Goulemot, Jean Marie (1985), "Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado", en: Philippe Ariès; Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada*. Traducción de M^a Concepción Martín Montero. Madrid: Taurus, 1989, vol. III: *Del Renacimiento a la Ilustración*, dirigido por Roger Chartier, pp. 371-405.
- Grillparzer, Franz, *Werke*. Ed. de Franz Rowas, München: Carl Hanser, 1950.
- Grimm, Reinhold (1968), "Die Formbezeichnung 'Capriccio' in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts", en: Heinz Otto Burger (ed.), *Studien zur Trivialliteratur*, Frankfurt am Main: Klostermann, pp. 101-116.
- Gusdorf, Georges (1956), "Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie", en: Günter Niggel (ed.) (1989), *Die Autobiographie*, pp. 121-147.
- Habel, Thomas (1986), "Wilhelm Ehrenfried Neugebauers *Der teutsche Don Quichotte*. Zur Don Quijote-Rezeption und Fiktionskritik im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts", en: Theodor Wolpers (ed.) (1986), pp.72-109.

- Habermas, Jürgen (1962), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 171987.
- Hamann, Johann Georg, *Schriften zur Sprache*. Prólogo de Josef Simon. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Hardy, Swana L. (1965), *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*, Heidelberg: Carl Winter.
- Heine, Heinrich (1837), "Cervantes' Don Quixote", en: *Sämtliche Schriften*, ed. por Klaus Briegleb, München: Hanser, 1971, vol. IV, pp. 149-170.
- Henrich, Dieter (1963), "Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik", en: H.R. Jauß (ed.) (1964), pp. 128-134.
- Herder, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. de Bernhard Suphan, vol. XVIII, Hildesheim: Georg Olms, 1967.
- Heselhaus, Clemens (1964), "Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie", en: H.R. Jauß (ed.) (1964), pp. 113-127.
- Hillmann, Heinz (1971), *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Hitzig, Julius Eduard (1822-23), *E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlaß*. Notas y epilogo de Wolfgang Held. Frankfurt am Main: Insel, 1986.
- Hoffmann, Volker (1983), "Elisa und Robert oder das Weib und der Mann wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit", en: Karl Richter; Jörg Schönert (eds.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 80-97.

- (1990), "Fluchfortzeugung auf dem Hintergrund der goethezeitlichen Fortpflanzungsmodelle", en: Roger Bauer (ed.) (1990), *Inevitabilis vis...*, pp. 51-59.

Hoffmeister, Gerhart (1976), *Spanien und Deutschland*. Berlin: Erich Schmidt.

- (1978), *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart: Metzler.

Hohendahl, Peter Uwe (1985), *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830-1870*. München: C.H.Beck.

Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe*. Ed. de D.E. Sattler. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1984. Vol. 14: *Entwürfe zur Poetik*.

Holzhausen, Hans-Dieter (1988), "Jacob Boehme und E.T.A. Hoffmann. Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E.T.A. Hoffmanns-Buches von Eckhart Kleßmann", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 34, pp. 1-10.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en: T. W. Adorno, *Gesammelte Werke*, ed. de Rolf Tiedemann, vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Huyssen, Andreas (1969), *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zürich: Atlantis.

Ingarden, Roman (1968), "Konkretisation und Rekonstruktion", en: Rainer Warning (ed.) (1975), pp. 42-70.

Iser, Wolfgang (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink.

- (1974), "Die Apellstruktur der Texte", en: Rainer Warning (ed.) (1975), pp. 228-252.

- (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, ²1984.

- Janés Nadal, Alfonsina (1994), *Kreisler, Murr y su mundo*, Madrid: Endymión.

- Jauß, Hans Robert (ed.) (1964), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. München: Eidos.

- Jean Paul (¹1804; ²1813), *Vorschule der Ästhetik*, en: *Werke*, ed. de Norbert Miller, München; Wien: Carl Hanser, 1987, vol. V.

- Jolles, André (1930), *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemeyer, ⁵1974.

- Kant, Immanuel, *Werkausgabe*. Ed. de Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, vol. XII: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Register zur Werkausgabe*.

- (1784), "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?" en: J.B. Erhard et al., *¿Qué es Ilustración? Estudio preliminar de Agapito Maestre*. Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa. Madrid: Tecnos, 1989. 2ª ed. corregida y aumentada, pp. 17-25.

- Kanzog, Klaus (1960), "E.T.A. Hoffmann und Karl Großes Genius", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 7, pp. 16-23.

- (1978), "Formel, Motiv, Requisit und Zeichen bei E.T.A. Hoffmann", en: Richard Brinkmann (ed.) (1978), pp. 635-638.

- Karoli, Christa (1968), *Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik*. Bonn: Bouvier.

- (1970), "E.T.A. Hoffmann und Zacharias Werner. Ein Beitrag zum romantischen Genieproblem", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 16, pp. 43- 61.

- Klein, Jürgen (1975), *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. de Helmut Sembdner. München: Carl Hanser, 1984, ed. revisada y aumentada.
- Kleßmann, Eckhart (1988), *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Klopfer, Paul (1910), *Weinlig und seine Zeit*. Berlin: Wasmuth.
- Klotz, Volker (1985), *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: Metzler.
- Köhn, Lothar (1966), *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Körte, Mona; Stockhammer, Robert (eds.) (1995), *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom "Ewigen Juden"*, Leipzig: Reclam.
- Kofman, Sarah (1984), *Schreiben wie eine Katze. zu E.T.A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Trad. de Monika Buchgeister y Hans-Walter Schmidt. Graz, Wien: Böhlau, 1985.
- Koziol, H. (1938), "E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* und M.G. Lewis' *The Monk*", en: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 26, pp. 167-170.
- Krauss, Wilhelmine (1930), *Das Doppeltgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*. Berlin: Emil Ebering.
- Krenzer, Oskar (1922), *E.T.A. Hoffmann und Bamberg*. Bamberg: Bamberger Tageblatt.

- Kris, Ernst; Kurz, Otto (1934), *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Prólogo de Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Lachmann, Renate (1982), "Dialogizität und poetische Sprache", en: Renate Lachmann (ed.) (1982), *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink, pp.51-62.
- Lange, Victor (1972), "Weltliteratur als Kontinuum", en: F. von Ingen, E. Kunne-Ibsch, H. de Leeuwe, F.C. Maatje (eds.), *Dichter und Leser. Studien zur Literatur*. Wolters-Noordhoff nv. Groningen: Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap, pp. 94-104.
- Langenbucher, Wolfgang R. (1971), "Das Publikum im literarischen Leben des 19. Jahrhunderts" en: AA.VV. (1971), *Der Leser als Teil des literarischen Lebens*, pp. 52-84.
- Laubmann, Sabine (1992), *Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A.Hoffmanns*. München: Tuduv-Verlagsgesellschaft.
- Leist, Friedrich (1862), *Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Bamberg*. Bamberg: J.M. Reindl.
- Lempicki, Sigmund von (1925), "Bücherwelt und wirkliche Welt. Ein Beitrag zur Wesenserfassung der Romantik", en: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, III, 3, pp. 339-386.
- Lewis, Matthew Gregory (1796), *Der Mönch*. (Título original: *The Monk*.) Traducción al alemán de Friedrich Polakovics, con un ensayo y bibliografía de Norbert Kohl, Frankfurt am Main: Insel, 1986.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Schriften und Briefe*, ed. de Wolfgang Promies. München: Carl Hanser, 1968, vol. I: *Sudelbücher I*.

- Lledó, Emilio (1992), *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Magris, Claudio (1979, etc.), *Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann*. Trad. de Paul Walcher y Petra Braun. Königstein/Ts: Hain, 1980.
- Marina, José Antonio (1992), *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.
- (1993), *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- Marquardt, Odo (1968), "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst", en: H.R. Jauß (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: W. Fink, pp. 375-392.
- y Stierle, Karlheinz (eds.) (1979), *Identität*. München: Winkler.
- Matt, Peter von (1971), *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Matz, Wolfgang (1992) "Von Katern und Künstlern. Randbemerkungen zum Bildungsroman eines Literaten", en: H. L. Arnold (ed.) (1992), pp. 45-52.
- Mausolf, Werner (1920), *E.T.A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater*. Reimpresión Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1967.
- Mayer, Hans (1959) "Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns", en: H.M., *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*. Pfullingen: Günter Neske, pp. 198-246.
- Meyer, Hermann (1943), *Der Sonderling in der deutschen Literatur*. München: Hanser, 1963.
- Motekat, Helmut (1976), "Das Theater fängt an! Scene und Logenplatz bei E.T.A. Hoffmann", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 22, pp. 27-35.

- Mülher, Robert (1942), "Liebestod und Spiegelmythe in E.T.A. Hoffmanns Märchen 'Der goldne Topf'", en: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 67, pp.21-56.
- (1963), "E.T.A. Hoffmann und das Spätbarock", en: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, 67, pp. 139-152.
- Müller, Bruno (1984), "Der sprechende Hund bei A.F.E. Langbein und bei E.T.A. Hoffmann. Quellen und Nachwirkungen", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 30, pp. 8-14.
- Müller, Hans von (1926), "Zwei Exkurse zum 'Ritter Gluck'" en: H. v. M., *Gesammelte Aufsätze über E.T.A. Hoffmann*. Ed. de Friedrich Schnapp. Hildesheim: Gerstenberg, 1974, pp. 457-474.
- Müller, Helmut (1964), *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann*. Bern: Paul Haupt.
- Müller, Klaus-Detlef (1976), "Die Autobiographie der Goethezeit. Historischer Sinn und gattungsgeschichtliche Perspektiven", en: Günter Niggel (ed.) (1989), *Die Autobiographie*, pp.469-481.
- Münnig, Elisabeth (1912), *Calderón und die ältere deutsche Romantik*. Berlin: Mayer & Müller.
- Nassen, Ulrich (1980), "Trübsinn und Indigestion - Zum medizinischen und literarischen Diskurs über Hypochondrie im 18. Jahrhundert." en: *Fugen. Deutsch-französisches Jahrbuch für Textanalytik*, Olten und Freiburg/Br., pp.171-186.
- Negus, Kenneth (1965), *E.T.A. Hoffmann's Other World. The Romantic Author and his 'New Mythology'*. Philadelphia, Pa: Univ. of Pennsylvania Press.
- Nehring, Wolfgang (1993), "Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*", en *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-*

Gesellschaft. Berlin: Erich Schmidt, vol.1 1992/93 (1993), (n° 38/39), pp. 36-47.

Neumann, Max-Hellmut (1917), "Cervantes in Deutschland", en: *Die neueren Sprachen*, Frankfurt am Main, 25, pp.147-213.

Neumann, Michael (1990), "'Das Fatum als Gegensatz der freien Selbstbestimmung' in der Schauerliteratur", en: Roger Bauer (ed.) (1990), *Inevitabilis vis...*, pp. 210-220.

Neunzig, Hans A. (1986), *Lebensläufe der Romantik. Schriftsteller*. München: Kindler.

Nies, Fritz (1991), *Bahn und Bett und Blütenduft. Eine Reise durch die Welt der Leserbider*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Niggel, Günter (1974), "Zur Säkularisation der pietistischen Autobiographie im 18. Jahrhundert", en: Günter Niggel (ed.) (1989), *Die Autobiographie*, pp. 368-391.

- (ed.) (1989), *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- (1991), "Die Anfänge der romantischen Literaturgeschichtsschreibung: Friedrich und August Wilhelm Schlegel", en: Nicholas Saul (ed.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. München: Iudicium, pp. 265-281.

Nipperdey, Otto (1957), *Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann*, Diss. Köln.

Nipperdey, Thomas (1994), *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München: C.H.Beck.

Novalis, *Werke*. Edición y comentarios de Gerhard Schulz. München: C.H. Beck, ³1987.

- Nüsse, Heinrich (1962), *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*. Heidelberg: Carl Winter.
- Nygaard, L.C. (1983), "Anselmus as Amanuensis: The Motif of Copying in Hoffmann's *Der goldne Topf*", en: *Seminar. Journal of Germanic Studies*, 19, pp.79-104.
- Obermeit, Werner (1980), *Das unsichtbare Ding, das Seele heißt: die Entdeckung der Psychiatrie im bürgerlichen Zeitalter*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1980.
- Oesterle, Günter (1987), "E.T.A. Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung", en: *Der Deutschunterricht*, 39, pp. 84-110.
- (1991), "Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*", en: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 1, 1991. Paderborn; München; Wien; Zürich: F.Schöningh, pp. 69-107.
 - (1993), "Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst. E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*" en: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* (Fortsetzung der *Mitteilungen der E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft*), vol. 1 1992/93: *E.T.A. Hoffmann - Deutsche Romantik im europäischen Kontext*. Ed. de Hartmut Steinecke. Berlin: Erich Schmidt, pp. 58-79.
- Otto, Rudolf (1917), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción española de Fernando Vela: Madrid: Alianza, 1980
- Pabst, Rainer (1989), *Schicksal bei E.T.A. Hoffmann: Zur Erscheinungsform, Funktion und Entwicklung eines Interpretationsmusters*. Köln, Wien: Böhlau.
- Paulin, Roger (1991), "Die romantische Übersetzung: Theorie und Praxis", en: Nicholas Saul (ed.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. München: Iudicium, pp. 250-264.

- Pfeiffer-Belli, Wolfgang (1933), "Mythos und Religion bei E.T.A. Hoffmann", en: *Euphorion*, 34, pp. 305-341.
- Pietschmann, Kurt R. (1955), "Recepción e influencia de Calderón en el teatro alemán del siglo XIX", en: *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, VI, 35, pp. 15-25.
- (1957), "Calderón auf der Deutschen Bühne von Goethe bis Immermann", en: *Maske und Kothurn*, 3, pp.317-339.
- Pikulik, Lothar (1969), "Anselmus in der Flasche. Kontrast und Illusion in E.T.A. Hoffmanns 'Der goldne Topf'", en: *Euphorion*, 63, pp. 341-370.
- (1979), *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns und Eichendorffs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1987), *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern"*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- (1992), *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*. München: Beck.
- Pohlheim, Karl Konrad (1966), *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München, etc.: Schöningh.
- Prang, Helmut (ed.) (1976), *E.T.A. Hoffmann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prawer Siegbert S. (1977), "'Ein poetischer Hund': E.T.A. Hoffmann's *Nachrichten* [!] von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza and its Antecedents in European Literature" en: Stanley Corngold, Michael Curschmann y Theodore J. Ziolkowski (eds.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp.274-292.
- Praz, Mario (1948), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Versión española de Jorge Cruz, Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

Preisendanz, Wolfgang (1963), *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München: Eidos.

- (1964), "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)", en: H. R. Jauß (ed.) (1964), pp. 72-95.
- (1964) "'Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein'. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst", en: Helmut Prang (ed.) (1976), pp. 270-291.
- (1967), "Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung", en: Hans Steffen (ed.) (1967), pp. 54-74.
- (1979), "Humor als Rolle", en: Odo Marquard y Karlheinz Stierle (eds.) (1979), pp.423-434.

Promies, Wolfgang (1961), *Die Bürger und der Narr oder Das Risiko der Phantasie. Eine Untersuchung über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*. Diss. München.

Puknus, Heinz (1992), "Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom 'Goldnen Topf' bis 'Meister Floh'", en: Heinz Ludwig Arnold (ed.) (1992), pp. 53-62.

Raible, Wolfgang (1973), "Vom Autor als Kopist zum Leser als Autor. Literaturtheorie in der literarischen Praxis", en: *Poetica*, V, 2, pp. 133-151.

Raraty, Michael Maurice (1964), "E.T.A. Hoffmann and his Theatre", en: *Hermathena. A Dublin University Review*, 98, pp. 53-67.

Rasch, Wolfdietrich (1979), "Zum Verhältnis der Romantik zur Aufklärung", en: Ernst Ribbat (ed.), *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Königstein/Ts: Athenäum, pp. 7-21.

Reber, Nathalie (1964), *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*. Diss. Bern.

- Robert, Marthe (1975), *Lo viejo y lo nuevo*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas: Monte Avila, 2^a 1993.
- Rossell, Anna; Springer, Bernd (eds.) (1996), *La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos*, Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona/ Deutscher Akademischer Austauschdienst.
- Rotermund, Erwin (1968), "Musikalische und dichterische Arabeske bei E.T.A. Hoffmann", en: *Poetica*, 2, pp. 68-69.
- Rousseau, Jean Jacques (1762), *Émile ou de l'éducation*. Introducción y bibliografía de Tanguy L'Aminot; edición, notas e índice temático de Françoise y Pierre Richard. Paris: Bordes, 1992.
- Ruiz Barrionuevo, Blanca (1983), "Calderón en Bamberg", en: Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid: CSIC, tomo III, pp. 1434-1440.
- Safranski, Rüdiger (1984), *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München, Wien: Hanser.
- San Miguel, Angel (1988), "Die Rezeption Calderóns in Bamberg von der Frühromantik bis in die Gegenwart", en: Angel San Miguel (ed.), *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers. Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón Tage 1987*. Prólogo de Hans Flasche. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 209-230.
- Schanze, Helmut (ed.) (1994), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Kröner.
- Scheffel, Michael (1992), "Die Geschichte eines abenteuers oder das Abenteuer einer Geschichte? Poetische Autoreflexivität am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla'", en: Heinz Ludwig Arnold (ed.) (1992), pp. 112-124.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Schellings Werke*. Edición de Manfred Schröter. Vol. III: *Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806*. München: C.H. Beck, 1927, reimpresión 1959.
- Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, ed. de Jost Perfaß, Benno von Wiese y Helmut Koopmann, vol. V: *Philosophische Schriften / Vermischte Schriften*. Notas de Helmut Koopmann. München: Winkler, 1968.
- Schlegel, August Wilhelm (ed. y trad.) (1803; 1809), *Spanisches Theater*. Vol. I y II: *Schauspiele des don Pedro Calderón de la Barca*. Berlin: Hitzig.
- , *Kritische Schriften und Briefe*, ed. de Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, etc.: Kohlhammer, 1967, vol. III: *Geschichte der klassischen Literatur*; vols. V y VI: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, vol. VII: *Ausgewählte Briefe*.
- Schlegel, Friedrich (1799), "Tiecks Übersetzung des Don Quixote von Cervantes", en: *Athenaeum. Eine Zeitschrift herausgegeben von A.W. und F. Schlegel*. Berlin: Heinrich Frölich, reimpresión Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1992, vol.II, nº 1 y 2, pp. 324-327.
- , *Kritische Schriften*. Ed. de Wolfdietrich Rasch. München: Hanser, 1964.
- , *Dichtungen und Aufsätze*. Edición de Wolfdietrich Rasch. München: C.Hanser, 1984.
- , *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Edición de Ernst Behler con la colaboración de Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner. München, Paderborn, etc.: Ferdinand Schöningh/ Thomas, 1961ss.
- Schleiermacher, F.D.E. (1838), *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Edición e introducción de Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Schmidt, Jochen (1985), *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, vol.II:

Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.

Schmitz-Emans, Monika (1986), "Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann", en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 32, pp. 74-88.

Schneider, Karl Ludwig (1967), "Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns" in: H. Steffen (ed.) (1967), p. 200-218.

Schön, Erich (1987), *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800.* Stuttgart: Klett-Cotta.

Schrader, Monika (1980), *Epische Kurzformen. Theorie und Didaktik.* Königstein: Scriptor.

Schramm, Edmund (1962), "Die Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche", en: *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2^a ed. revisada, vol. 3, pp. 147-200.

Schücking, Levin L. (1931), *El gusto literario, [titulo original: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung]*. Traducción de Margit Frenk Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 4¹⁹⁷⁸.

Schulz, Gerhard (1989), *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil II: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration, 1806-1830.* München: Beck.

Schumm, Siegfried (1974), *Einsicht und Darstellung. Untersuchung zum Kunstverständnis E.T.A. Hoffmanns.* Göppingen: A. Kümmerle.

Schwartz, Wilhelm (1913), *August Wilhelm Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur.* Diss. Halle.

- Sdun, Winfried (1961), *E.T.A. Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla'. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. Phil. Diss. Freiburg/Br.
- Segebrecht, Wulf (1967), *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- (1972), "Heterogeneität und Integration bei E.T.A. Hoffmann", en: AA.VV., *Romantik heute. Friedrich Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Ludwig Tieck*. Bonn, Bad Godesberg: Inter Nationes.
 - (1978), "Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin", en: Richard Brinkmann (ed.) (1978), *Romantik in Deutschland*, pp. 267-290.
- Shearman, John (1967), *Manierismo*. Traducción de Justo González Beramendi. Madrid: Xarait Ediciones, 1984.
- Siebers, Tobin (1984), *Lo fantástico romántico*. Trad. de Juan José Utrilla, México. D.F: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Siguan Boehmer, Marisa (coord.) (1988), *Romanticismo/ Romanticismos*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (1989), "La recepción de las literaturas hispánicas en Alemania: una imagen de España", en: Adolfo Sotelo Vázquez (coord.); Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Univ. de Barcelona, pp. 689-698.
- Stadler, Ulrich (1993), "Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumenten in Hoffmanns Erzählungen", en: *E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch*, vol. 1, 1992/93. Berlin: Erich Schmidt, pp. 91-105.
- Starobinski, Jean (1966), "Ironie et mélancolie" en: *Critique* XXII, n° 227 ("I. Le théâtre de Carlo Gozzi") pp. 291-308 y n° 228 ("II. La Princesse Brambilla d' E.T.A. Hoffmann") pp. 438-457.

Steffen, Hans (ed.) (1967), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁴1989

Steinecke, Hartmut (1977), "E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. Zur Modernität eines 'romantischen' Romans", en: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, ed. por Wolfgang Martens y Herbert Zeman, vol. 81-83 (1977-1979), pp. 275-289.

- (ed.) (1988), E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816*. Ed. de H. S. con la colaboración der Gerhart Allroggen, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiver Verlag.

- (1995), "E.T.A. Hoffmanns zeitgenössische Rezeption. Neue Zeugnisse", en: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*. Berlin: Erich Schmidt, vol. 3 (nº 41), pp. 70-83.

Stockinger, Ludwig (1994), "Die Auseinandersetzung der Romantik mit der Aufklärung", en: Helmut Schanze (ed.) (1994), pp. 79-105.

Strack, Friedrich (1978), "Die 'göttliche' Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis", en: Richard Brinkmann (ed.) (1978), *Romantik in Deutschland*, pp. 369-391.

Streitenberg, Verena (1989), *Der Einfluß Goethes und Calderóns auf E.T.A. Hoffmanns Opernwerk*. Diss. Freie Univeristät Berlin.

Strelka, Joseph (1971), *Die gelenkten Musen: Dichtung und Gesellschaft*. Wien, Frankfurt am Main, Zürich: Europa.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid (1960), *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer, ²1977, 2ª edición revisada y ampliada.

- (1967), "Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie", en: Hans Steffen (ed.) (1967), pp. 75-97.

Sucher, Paul (1912), *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris: Librairie Felix Alcan.

- Sullivan, Henry W. (1983), *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge, London, New York, etc.: Cambridge University Press.
- Terras, Victor (1966), "E.T.A. Hoffmanns polyphonische Erzählkunst", en: *German Quaterly*, 39, pp. 549-569.
- Thalman, Marianne (1923) *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*. Reimpresión Nendeln/ Liechtenstein: Kraus, 1967.
- (1952), "E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen", en: *Journal of English and Germanic Philology* 51, pp. 473-491.
 - (1956), "Meisterschaft. Eine Studie zu E.T.A. Hoffmanns Genieproblem", en: *Der Gesichtskreis. Joseph Drexel zum 60. Geburtstag*, München, pp. 142-163.
 - (1961), *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*. Stuttgart: Urban Bücher.
 - (1963), *Romantik und Manierismus*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Tieck, Ludwig (trad.) (1799-1801), Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, Zürich: Diogenes, 1987.
- Tiemann, Hermann (1936), *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*. Hamburg: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 92-159.
- (1947-48), "Über Lope de Vegas Bild und Wirkung in Deutschland", in: *Romanistisches Jahrbuch*, I, pp. 237-275.
- Tietz, Manfred (1980), "E.T.A. Hoffmann und Spanien" en: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 26, pp.51-68
- Trautwein, Wolfgang (1980), *Erlesene Angst - Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturim, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München, Wien: Carl Hanser.

- Trías, Eugenio (1974), *Drama e identidad*. Barcelona: Barral Editores.
- (1982), *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- Verwegen, Theodor; Witting, Gunther (1979), *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Vietta, Silvio (1981), "Romantikparodie und Realitätsbegriff im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns", en: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 100, pp.575-591.
- Vilar, Gerard (1996), "El desarrollo de las ideas en la Europa de la Ilustración y del Romanticismo", en: Anna Rossell; Bernd Springer (eds.) (1996), pp. 31-43.
- Vinardell Puig, Teresa (1995), "El clérigo y la salamandra: las óperas calderonianas de E.T.A. Hoffmann", en: Margit Raders; M^a Luisa Schilling (eds.), *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte. Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*. Madrid: Ed. del Orto/ Dpto. de Filología Alemana, Univ. Complutense, pp.133-142.
- (1995), "La palabra erosionada. Acerca de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann", en: Karen Andresen, Brigitte E. Jirku, Berta Raposo Fernández (eds.), *Ilustración y modernidad. La crítica de la modernidad en la literatura alemana*. (Anejo XVIII de *Cuadernos de Filología*). València: Universitat de València, pp. 115-136.
- (1996), "El Romanticismo en Alemania. Una historia de desencanto", en: Anna Rossell; Bernd Springer (eds.) (1995), pp. 89-108.
- Vodicka, Felix (1975), "Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke", en: Rainer Warning (ed.) (1975), pp. 71-83.
- Warning, Rainer (ed.) (1975), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink, ³ 1988.

- Wawrzyn, Lienhard (1978), *Der Automaten-Mensch. E.T.A Hoffmanns Erzählung vom 'Sandmann'. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn. Auseinandergenommen und zusammengesetzt von L.W.* Berlin: Wagenbach, ²1994.
- Weinrich, Harald (1979), "Vorläufer der Identitätskarte", en: Odo Marquardt y Karlheinz Stierle (eds.) (1979), pp. 683-684.
- (1985), "Die Leser des Don Quijote", en: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, XV, 57/58, pp. 52-66.
- Wehler, Hans-Ulrich (1987), *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. München: C.H. Beck, ³1996, vol. I: *Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815*.
- Wellenberger, Georg (1986), *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth.
- Wendel, John R. (1966), *E.T.A. Hoffmann's "Die Elixiere des Teufels" and its Dependence on Matthew G. Lewis' "The Monk"*. Ph. D. thesis, Univ. of Connecticut.
- Werner, Hans Georg (1978), "Der romantische Schriftsteller und sein Philisterpublikum. Zur Wirkungsfunktion von Erzählungen E.T.A. Hoffmanns", en: *Weimarer Beiträge*, 24, pp. 87-114.
- Werner, Peter (1970) *Pompeji und die Wanddekorationen der Goethezeit*. München: W. Fink.
- Wertheimer, Jürgen (1990), "'Zufall und Notwendigkeit'-Schicksalskonzepte zwischen Logik und Notwendigkeit um 1800", en: Roger Bauer (ed.) (1990), *Inevitabilis vis...*, pp. 90-100.
- Wilhelm, Julius (1957), "La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania", en: *Beiträge zur romanistischen Literaturwissenschaft* (Tübingen), pp. 288-298.

- Windfuhr, Manfred (1959), "Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein", en: *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. IV, pp. 182-209.
- Wolff, Erwin (1971), "Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs", en: *Poetica*, IV, pp. 141-166.
- Wolpers, Theodor (ed.) (1986), *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983-1985*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.
- Wühl, Paul Wolfgang (1963), *Die poetische Wirklichkeit in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen*. Diss. München.
- (ed.) (1982), *Erläuterungen und Dokumente. E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf*. Stuttgart: Reclam.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (1977), "Hoffmanns Wirklichkeit oder die Fremdheit des Vertrauten", en: E.T.A. Hoffmann, *Der unheimliche Gast und andere phantastische Erzählungen*. Ed. y epílogo de R.-R. W., Frankfurt am Main: Insel, pp. 401-425.
- (1980), *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Zacharias-Langhans, Garleff (1968), *Der unheimliche Roman um 1800*, Phil. Diss. Bonn
- Zehl-Romero, Christiane (1979), "M.G.Lewis' *The Monk* und E.T.A. Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels* - two Versions of the Gothic", en: *Neophilologus* 63, pp. 574-582.
- Zeller, Bernhard (ed.) (1982), *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. Exposición y catálogo de Reinhart Tgahrt con la colaboración de I.

Belke, V. Fuchs, H. Hermann, I. Renz und D. Sulzer. Marbach:
Deutsche Schillergesellschaft.

Zimmermann, Hans Dieter, "'Der junge Mann leidet an chronischem
Dualismus'. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio 'Prinzessin Brambilla'",
en: Heinz Ludwig Arnold (ed.) (1992), pp. 97-111.

